Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões
– Câmpus de Frederico Westphalen
Programa de Pós-graduação em Letras – Mestrado em Letras
Área de concentração em Literatura Comparada

O AVESSO DA METÁFORA: UMA PERSPECTIVA ANTIESPECISTA SOBRE *DISGRACE*, DE J. M. COETZEE, E *A GATA*, DE LAERTE COUTINHO

Mestranda: Liège Copstein

Orientadora: Profª Drª Denise Almeida Silva

Frederico Westphalen, 24 de outubro de 2014.

O AVESSO DA METÁFORA: UMA PERSPECTIVA ANTIESPECISTA SOBRE *DISGRACE*, DE J. M. COETZEE, E *A GATA*, DE LAERTE COUTINHO

Liège Copstein

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Mestrado em Letras, área de concentração em Literatura Comparada, sob a orientação da Profª Drª Denise Almeida Silva.

Frederico Westphalen, 24 de outubro de 2014

Ao meu marido.

Agradecimentos

À minha amiga Rose, que nem sempre concorda com minhas ideias, mas defende até o fim meu direito de dizê-las.

À Jeanete, por comemorar meus sucessos.

Ao Fábio, por ter me desafiado.

À minha orientadora, Profª Denise Almeida Silva, pela coragem de investir num tema não hegemônico.

A todas as colegas da turma do mestrado 2012, que tornaram esta jornada muito mais divertida.

A todos os professores e colaboradores do mestrado em Letras da URI, por sua imensa paciência e generosidade.

A minha mãe, por ter tantos livros.

"*...the question is not,*

Can they reason?

nor, can they talk?

but, can they suffer?"

– Jeremy Bentham

Resumo

Esta pesquisa centra-se no romance *Disgrace*, de J.M. Coetzee, e nas tiras *A gata*, de Laerte Coutinho, com o objetivo de avaliar a forma pela qual as metáforas usadas para representar a relação entre humanos e outros animais espelha o conceito de giro animal na literatura e na filosofia – uma reconfiguração dos modos simbólicos que permitem pensar o humano e o animal – elegendo para tanto as contribuições teóricas de Julieta Yelin e Jacques Derrida. A metáfora animal e suas funções tanto retórica como poética relacionam-se à perpetuação ou à denúncia do pensamento especista – aquele que exclui animais não humanos da comunidade moral. A crítica antiespecista é uma ferramenta analítica em consolidação no contexto pós-moderno do campo artístico e intelectual Para fundamentar a noção de especismo, utilizamos principalmente os pressupostos sobre direitos animais de Gary Francione e ética animal de Carlos Naconecy. De Roland Barthes, utilizamos sua revisão do conceito aristotélico de *doxa* para a delimitação das noções de linguagem acrática e encrática, relacionando-as com os pressupostos de Michel Foucault a respeito de discurso e poder. A Teoria Multifatorial de Jorge Pedro Sousa, e a abordagem pós-estruturalista de Umberto Eco fundamentaram a proposta de tomar o gênero "tira" igualmente como literatura e como notícia, estratégia que orientou nossa análise comparativa no sentido de avaliar se as representações metafóricas em *Disgrace* constituem um novo olhar sobre a alteridade ou remetem apenas ao uso simbólico da figura animal. Nossas conclusões: sob o viés antiespecista, tanto *Disgrace* como *A gata* reproduzem os procedimentos narrativos alinhados com a noção do giro animal, ou a desconstrução da metáfora animal utilizada na fábula, além de espelharam demandas sociais sobre o tema. *Disgrace*, ao reproduzir na trajetória do protagonista o embate entre os paradigmas rivais, promove um esclarecimento sobre a questão do relativismo como contingência da pós-modernidade que se aplica igualmente à questão animal.

Palavras chave: Metáfora animal. Coetzee. Laerte. Especismo. Discurso.

Abstract

This research focuses on J. M. Coetzee´s novel Disgrace on Laerte´s comic strip A Gata, and aims to assess how the metaphors that represent the relationship between humans and other animals, deployed by each or these authors, mirror the concept of giro animal – a reconfiguration of the symbolic modes that allow the thinking of human and animal – in literature and philosophy. This study relies on the theoretical contributions of Julieta Yelin and Jacques Derrida. Animal metaphors and their functions, both poetic and rhetoric, relate to the perpetuation or termination of speciesist thinking – one that excludes non-human animals from moral community. The anti-speciesist critique is a consolidating analytical tool in the postmodern context of the artistic and intellectual field. The notion of speciesism is studied based, primarily, on Gary Francione´s assumptions on animal rights and on Carlos Naconecy´s reflections on animal ethics. The review of the Aristotelian concept of doxa in definitions of the notions of acratic and encratic languages is based on Roland Barthes` thought, and related with Michel Foucault´s assumptions on power and discourse. Jorge Pedro Sousa´s multifactorial theory and Umberto Eco´s post-structuralist approach underlie the proposal to consider the "strip" and the news as literary genres, a strategy that guided the comparative analysis in the assessment of whether the metaphorical representations in Disgrace constitute a new look at otherness or refer only to the symbolic use of the animal figure. We conclude that, under anti-speciesist bias, both Disgrace and A gata reproduce narrative procedures aligned with the notion of the animal giro and with the deconstruction of the animal metaphor as used in the fable; these works mirror, rather, social demands on the subject. Disgrace, which reproduces, through the trajectory of its protagonist, the clash between rival paradigms, promotes a clarification on the issue of relativism as a postmodern contingency which also applies to animal issues.

Keywords: Animal metaphor. Coetzee. Laerte. Speciesism. Discourse.

Sumário

Introdução.....9

1 Metáfora animal e o especismo.....12

1.1 Retórica e poder.....12

1.2 Metáfora animal – a dimensão poética.....26

1.3 O especismo como doxa.....39

1.4 Os argumentos especistas.....50

2 A tira.....60

2.1 A tira enquanto notícia.....60

2.2 A tira enquanto literatura.....70

2.3 A tira e a doxa.....77

3 Metáfora animal em Disgrace e A gata.....85

3.1 Lurie na cidade.....85

3.2 Lurie no campo.....95

3.3 A queda.....108

3.4 Disgrace e A gata.....123

Considerações finais.....141

Referências.....147

Anexo A – Conjunto de tiras A gata, publicado em entre 01/07 e 31/07 de julho no caderno Ilustrada do jornal Folha de São Paulo.....153

Anexo B – Autorização de Laerte Coutinho para reprodução das tiras.....158

Anexo C – Reproduções das ilustrações de The Oatmeal.....159

Introdução

Quando tinha sete anos, recebemos a visita de uma parente distante. Lembro-me dela como uma nuvem de perfume e batom, mas, principalmente, lembro que trazia um animal enrolado no pescoço. Poderia ser uma raposa, uma lontra, qualquer outro desses bichos cuja pele e pelo permanecem no repertório da indumentária contemporânea apenas porque foram preservados no imaginário coletivo como indicativo de sofisticação. Animais de caça, privilégios feudais. Minha parente ostentava suas peles – peles de quem mesmo? – com orgulho. E, certamente, colheu a admiração que esperava. Mas em mim, só gerou uma inquietação sem nome, e o despertar daquele senso crítico em estado bruto que leva as crianças a apontar algo fora do lugar. Sem outras ferramentas analíticas, numa espécie de versão do conto "A roupa nova do rei", pude apenas perguntar: "O que é isso"? Ela sorriu e disse: "Um bichinho!".

De fato, a forma era de um bichinho. Tinha cauda, tinha pelos macios, patinhas, focinho e incríveis olhos de vidro. Porém, para que fosse um "bichinho", da forma como eu entendia "bichinho", muita coisa estava faltando. Ele não se movia, não manifestava vontade e autonomia, como os gatos de rua cujas atenções eu perseguia. Era, na verdade, uma representação, manifestando, por assim dizer, uma "intertextualidade" perversa entre o que fora o animal vivo e sua exploração simbólica: viva, a raposa era uma raposa; morta e forrada de pano, despersonalizada, ilustrava a forma como nossa civilização se relaciona com os animais não humanos. Sua reconstituição num objeto que aludia realisticamente ao que ela fora em vida – rabo e focinho, patas e olhos – tinha algo de totem, algo de troféu, tinha algo de delimitação e reafirmação da identidade de quem a porta, enrolada no pescoço.

Poucos param para pensar que a pele de seus sapatos novos de couro, talvez há apenas um mês, integrava um organismo que tinha desejos, expectativas, sensações. O couro do sapato já transmitiu o calor do sol e a brisa da manhã; ele sentiu o toque amistoso de um companheiro de boiada, sentiu a agulhada do arame farpado. Sentiu a marreta do carrasco no matadouro. Mas a matéria morta dos sapatos não é uma representação realista do ser senciente que um dia integrou, e é fácil abstrair. Bem diferente da raposa empalhada. Essa tem uma função metafórica em tudo descolada de sua função aparente: pretenso agasalho contra o frio.

Por essa razão, entendo que a metáfora animal, seus usos, e a própria renúncia ao seu uso, constitui uma das principais chaves do entendimento dos discursos e do pensamento subjacentes nas representações da relação homem/animal. Entendo ainda que esse tema, que remonta ao período pré-histórico – o que são as inscrições rupestres retratando caçadas, senão

narrativas envolvendo personagens humanos e não humanos? – inscreve-se entre as questões que mais interessam à contemporaneidade: poder, alteridade, identidade.

A inquietação que move este estudo é a mesma que perturbou a criança de décadas atrás. Porque tratamos animais como se fossem objetos? Porque isso parece tão natural? Mas, em lugar de "o que é isso?", hoje a pergunta é: como a literatura representa a relação humano-animal, e como ela espelha, se há, uma mudança no paradigma desse relacionamento, ou perpetua o que já existe?

Ao sugerir que contemplemos um "avesso da metáfora", o próprio título propõe novos problemas. Pois um avesso da metáfora animal seria, a rigor, e sob uma lógica da desconstrução, uma metáfora idealizada por um animal não humano acerca da figura de um humano. Tal coisa, neste momento da evolução das espécies, é impossível. Esta constatação levou a outras; à de que, se como querem os adeptos do pensamento antiespecista – aquele que denuncia preconceitos de espécie – os animais forem tomados como minoria sociológica, esta será uma minoria desprovida de voz própria em qualquer horizonte temporal divisível. Animais, até onde se sabe, não produzem cultura.

Toda a discussão da legitimidade do discurso – como definiria Dalcastagnè, "o poder de falar com legitimidade ou de legitimar aquele que fala. (2012, p. 7)" – se esvazia, já que não podemos sequer ousar querer dar, num sentido literal, voz aos animais; podemos apenas dar voz a nossa inquietação diante de sua alteridade, e é sobre essa inquietação que se constrói todo o debate da ética aplicada à questão animal. Dar voz ao animal pode ser também uma pretensão, como se, nas palavras de Derrida, "eu lhe emprestasse as palavras de que ele não precisa". Mas, continua Derrida,

> ...em me proibindo de emprestar, interpretar ou projetar assim, devo ceder por isso a uma outra violência ou a uma outra besteira? A que consistiria em suspender a compaixão e em privar o animal de todo poder de *me* manifestar o que quer que seja, e mesmo de me manifestar de alguma maneira sua experiência de minha linguagem, de minhas palavras e de minha nudez? (2002, p. 40)

Tudo considerado, optei por manter a expressão "o avesso da metáfora", tomando-a não como o reverso de um processo metafórico, mas por um dos sentidos – o último, e figurado, é verdade – oferecidos pelo dicionário: "4. Aquilo que está oculto no caráter ou na índole das pessoas. 5. O lado mau. 6. Erro, incorreção, defeito." (FERREIRA, [s.d.], p. 76) Este sentido vem ao encontro de um dos objetivos deste trabalho, que é demonstrar a forma como a metáfora animal, descuidadamente disseminada desde sempre no discurso coloquial e reproduzida literariamente, oculta um caráter, uma índole expressa numa intenção, que é a de

perpetuar o domínio do homem sobre os outros animais. Também o efeito estético, confesso, foi contemplado na escolha do título; sendo animal, e não máquina, um pouco de prazer tinha que ser adicionado à tarefa de "maquinar" este texto.

Dois aspectos deste trabalho pedem uma justificativa preliminar. O primeiro deles diz respeito à sua estrutura, começando pelos primórdios dos estudos da retórica e poética até chegar ao contexto que oportunizou o surgimento das obras objeto. O formato aproximado a uma linha de tempo tem a intenção de associar estas proposições ao movimento de transição entre os paradigmas rivais – iluminista e pós-moderno[1] –, pois acredito ser esse contexto de transição análogo àquele que caracteriza a mudança do paradigma nas próprias relações entre humanos e animais e suas representações, e essa analogia é referida sempre que necessário ao desenvolvimento das ideias.

É também essa atenção ao contexto de transição dos paradigmas que explica esta extensa ramificação das áreas de interesse, que à primeira vista pode parecer excessivamente panorâmico, vagando da análise do discurso à teoria do jornalismo, da história do *comics* aos estudos pós-coloniais, da teoria da metáfora ao questionamento filosófico do antropocentrismo. Há, sim, um fio que amarra todas essas ideias.

Esse fio, mais uma vez, é o desejo de demonstrar a troca de paradigmas, observando como ela põe em cheque algumas das certezas cartesianas que vêm a ser a própria base do pensamento especista, levando à conclusão de que há também uma considerável revolução em andamento, no âmbito literário, na forma como representamos nosso olhar sobre os animais não humanos, e ainda que essa revolução não é um capricho de estilo pontual e fadado ao *kitch*.

---

1 Segundo Terry Eagleton, "A palavra *pós-modernismo* geralmente refere-se a uma forma de cultura contemporânea, enquanto que o termo *pós-modernidade* alude a um período histórico específico." (1997, p. vii) Já para David Harvey, "o pós-modernismo mostra ser um campo minado de noções conflitantes..." (2001, p.9) Essa suposta inconsistência e mesmo transitoriedade do pós-modernismo é denunciada pelo conceito de hipermodernidade trabalhado por Gilles Lipovetsky (2004) e não escapou a nossas considerações, porém nosso trabalho objetiva apenas analisar de que forma as obras objeto representam determinados aspectos da pós-modernidade – especificamente, a ênfase na percepção da alteridade – e o modelo de pensamento pós-moderno – o que as insere, em maior ou menor grau, no rol de obras representativas do pós-modernismo.

1 Metáfora animal e o especismo

1.1 Retórica e poder

Antes de falarmos sobre a metáfora e seus usos, é preciso entender um pouco sobre a retórica. Retórica poderia ser definida, simplesmente, como jeito de falar. São as palavras que escolhemos – porque umas, e não outras –, as formas como as combinamos, os argumentos que elegemos para validar nossas ideias. Esse processo pode ser plenamente consciente; eis porque a retórica é percebida como arte, ciência, e técnica. É o que acontece quando se redige um discurso, uma carta, ou quando simplesmente ensaiamos mentalmente a forma como conduziremos uma conversação importante.

Gostamos de pensar que nossas ideias definem nossa linguagem, sem dar-nos conta de que o arsenal linguístico disponível também pode vir a definir nossas ideias. Fórmulas repetidas desde sempre, lugares comuns, jargões disseminam sentidos insuspeitos para quem se serve deles. É quando a retórica se torna discurso, material da propaganda, de verdades que se decretam por si. Nossas ideias já não são nossas ideias desde que Michel Foucault, entre tantos estudiosos do pós-estruturalismo, perguntou: "...o que há, enfim, de tão perigoso no fato de as pessoas falarem e de seus discursos proliferarem indefinidamente? Onde, afinal, está o perigo?" (2013, p. 6).

Para Roland Barthes, retórica e linguagem são inseparáveis. Certamente a retórica serviu para que, em torno da fogueira na noite das cavernas, alguém narrasse com mais empatia suas aventuras de caçada.[2] Ou questionasse a partilha da carne da presa. Houve tempo em que retórica – e o discurso que ela produz – eram a própria verdade, pois, segundo nos conta Foucault, para os poetas gregos do século VI a.C.,

> ...o discurso verdadeiro pelo qual se tinha respeito e terror, ao qual era necessário submeter-se, porque reinava, era o discurso pronunciado por quem de direito e segundo o ritual requerido; era o discurso que dizia a justiça e atribuía a cada um a sua parte; era o discurso que, profetizando o futuro, não apenas anunciava o que haveria de passar-se, mas contribuía para sua realização, obtinha adesão dos homens e desse modo se entretecia com o destino. (2013, p. 14)

Esse discurso que provê sua própria veracidade aparece na obra *1984*, de George Orwell, que retrata uma sociedade totalitária altamente repressora na qual o poder do estado é exercido com auxílio de vigilância tecnológica, mas principalmente através de uma campanha de desconstrução e reconfiguração linguística que inviabiliza todo posicionamento crítico. Sua

2 Diz Paul Ricoeur: "Antes, portanto, da taxionomia das figuras, existia a grande retórica de Aristóteles; mas, antes desta, existia o uso selvagem da palavra e a ambição de apreender por meio de uma técnica especial sua perigosa potência." (2000, p.19)

principal ferramenta é a implantação da Novilíngua[3], um conjunto de neologismos e normas de linguagem que condiciona a própria forma de pensar, simplesmente por excluir a possibilidade de expressão de certos conceitos ou modelos de pensamento. Isso a torna muito mais eficaz do que seria uma simples censura. O personagem Syme, um filólogo entusiasta da nova língua, assim descreve sua função: "*Don´t you see that the whole aim of Newspeak is to narrow the range of thought? In the end we shall make thoughtcrime literally impossible, because there will be no words in which to express it.*" [4] (2008, p. 124).

Na sociedade imaginada por Orwell, o poder também decreta a verdade pela supressão ou alteração de todos os registros de memória, seja produzindo falsos arquivos para a mediação da memória coletiva, seja simplesmente impossibilitando o pensamento transgressor, ou em Novilíngua, a "crimideia". A imposição da verdade aparece brutal nos próprios lemas do partido que governa essa sociedade fictícia: "*War is Peace. Slavery is Freedom. Ignorance is Strength*" [5]. (2008, p. 24).

Porém nem sempre o poder impõe-se, através da linguagem, pela supressão ou deturpação de conceitos; antes, pode impor-se pela reprodução de "figuras", fórmulas fixas que assimiladas e disseminadas servem para perpetuar a ideologia de forma tão subliminar como a própria Novilíngua de Orwell. Um exemplo seria o que Roland Barthes descreve como "formas parciais de discurso", destinadas "a fechar o sistema, a protegê-lo e a excluir dele, irremediavelmente, o adversário;" (2004, p. 136–137). É o caso, citado por ele, do discurso psicanalítico: Se o provável paciente recusa a psicoterapia, sua recusa é qualificada, na tecnicalidade da psicanálise, como "resistência", e a motivação, não importa qual, percebida como sintoma. Essa construção exclui a possibilidade de um outro olhar; ao "adversário" só resta legitimar a ideologia em questão, por adesão ou oposição.

A disseminação das figuras de linguagem, entre elas o uso metafórico dos animais, reproduz e decreta "verdades". Grande parte do trabalho que pretendemos devolver baseia-se em avaliar a permanência, manifestação e compreensão da retórica do poder na pós-modernidade; e visto que para Roland Barthes retórica e literariedade podem ser a mesma coisa[6], nos ocuparemos também do poder da, e na, literatura.

---

3 "*Newspeak*", no original. (1971, p.52)

4 – Não vês que todo o objetivo da Novilíngua é estreitar a gama do pensamento? No fim, tornaremos a crimidéia totalmente impossível, porque haverá palavras para expressá-la. (1971, p.52)

5 Guerra é Paz. Liberdade é Escravidão. Ignorância é Força. (1971, p.19)

6 Para Barthes, "...a literatura possui um elemento que a define especificamente: a sua linguagem; esse elemento específico, a escola formalista russa já havia buscado isolar e tratar sob o nome de *Literaturnost,* de "literariedade"; […] É esse elemento específico que de minha parte, chamarei de *retórica,* de maneira que evite qualquer restrição da poética à poesia e indique bem que se trata de um plano geral da linguagem comum a todos os gêneros, tanto à prosa quanto ao verso." (2004, p.140)

Como sistematização e instrumentalização do bem falar, vamos encontrar as raízes da retórica no século IV a.C. Foram os sofistas gregos, e sua oratória nômade e assalariada, vagando pela Sicília de cidade em cidade e vendendo pelo melhor preço sua arte do discurso para resolver questões de direito de propriedade, que primeiro associaram retórica a poder. E assim deram margem às considerações morais sobre seu uso. Platão condenaria o uso sofista da retórica, dando continuidade à crítica iniciada por Sócrates no diálogo que leva o nome do mais famoso orador sofista, *Górgias.* (2011)

Para Platão, os usos da retórica diferenciavam-se enquanto mero instrumento de persuasão, o ato de conseguir adesão para uma ideia mobilizando o plano afetivo do auditório, em lugar do racional, e uma retórica do racional. Num certo sentido, a retórica sofista surpreendentemente se alinhava ao contemporâneo paradigma pós-moderno, pois propunha vários centros, vários lugares, várias percepções do estar no mundo, o que leva Barthes a afirmar "*...el mundo está increiblemente lleno de retorica antigua*"[7]. (BARTHES, 1993, p. 85) Não por acaso, essa retórica também é o berço do discurso jurídico, pois ela representa o pressuposto de que qualquer ato ou demanda é defensável, e por todos os meios legais possíveis.

Mas essa estratégia de argumentação era percebida pelos filósofos idealistas como menor, menos ética, menos verdadeira. Esses filósofos acreditavam no ideal da objetividade, e que assim também poderia existir uma retórica "impoluta" pelas sutilezas do afeto. Em outras palavras, Platão estaria na origem de uma questão fundamental da compreensão da retórica, que repousa na ideia de que a organização dos argumentos na oratória deve ser precedida pelo mesmo processo de uma organização do pensamento – uma retórica filosófica, comprometida com a episteme, a produção do conhecimento verdadeiro[8].

Já Aristóteles, dando continuidade ao pensamento de Platão, organizou dois tratados sobre o discurso, a Retórica e a Poética. Quando afirmamos que a organização desses dois tratados diversos reflete o pensamento platônico, isso decorre da constatação de que para Aristóteles era necessário categorizar de forma diversa os discursos segundo seus objetivos últimos: a retórica que visava à persuasão, a poética que visava, através da mímesis, a kátharsis, ou seja, seus fins eram literários. Assim, não apenas diferenciaria sua retórica daquela sofística por eleger o argumento lógico como "elemento central na arte da persuasão" (ALEXANDRE JÚNIOR, in ARISTÓTELES, 2005, p. 34), como a apartaria

7 O mundo está incrivelmente cheio de retórica antiga. (Tradução minha)

8 Para Paul Ricoeur, "a retórica é tão antiga quanto a filosofia; […] Por esta razão, ela é sua mais velha inimiga e sua mais antiga aliada. Sua mais velha inimiga: é sempre possível que a arte de 'bem falar' libere-se do cuidado de 'dizer a verdade'" (2000, p. 19).

irrevogavelmente do discurso literário, onde a verdade entra em perspectiva. Segundo Alexandre Júnior, o que define a retórica aristotélica é a oposição

> entre estes dois sistemas tão claramente demarcados, um retórico e outro poético. Os que, a partir dele, reconhecem e aceitam tal oposição enquadram-se na retórica aristotélica. Os que sustentam a fusão da retórica com a poética, e consequentemente aceitam a transformação da retórica numa arte poética de criação literária mediante a literaturização da própria retórica, enquadram-se no movimento que, com a Segunda Sofística, se viria a designar neo-retórica. (2005, p. 33)

É esta última conceituação, que pressupõe a existência de uma retórica da poética e uma poética da retórica, a que mais se harmoniza com nossa proposta de análise dos usos metafóricos, da figuras de linguagem, das "flores retóricas". Enfim, mesmo na Poética, prescrevia Aristóteles que, para expressar "a verdade", é melhor que se evite o excesso de enfeites, os "floreios" que caracterizam a retórica sofista, a retórica que não se ocupa de proposições imanentes de uma moral universal, mas de proposições só tornadas possíveis pelo pressuposto de que há, enfim, muitas formas de ver o mesmo fato. (ARISTÓTELES, 2003, p. 78)

O termo "floreio", aliás, remete, como lembra Wolfgang Kayser (1963, p.168), à concepção de figuras de linguagem elaborada no século 95 d.C. pelo professor de oratória romano Marco Fábio Quintiliano em seu tratado *Institutio Oratoria* (2010). Eles as designa como *flores rheoricales,* no sentido de "enfeite", e mesmo de excesso. A desvalorização da retórica enfeitada característica dos sofistas aliada a uma taxonomia das figuras de linguagem organizada por Quintiliano representa a mudança paradigmática dessa época, como afirma Fábio Ulhoa Coelho no prefácio à edição brasileira do *Tratado de Argumentação – A nova retórica,* de Chaim Perelman:

> Inicialmente, o desprezo vem com o cristianismo, que não poderia, em suas formulações iniciais, conviver com a ideia de multiplicidade de premissas, igualmente aproveitáveis como ponto de partida para a argumentação. Com efeito, se a verdade fundamental do conhecimento humano nos é revelada por Deus, não há como atribuir igual importância a um raciocínio fundado em meras opiniões de homens que, por mais sábios, notáveis e ilustres que sejam, estão contaminados pelo pecado original. (COELHO, in PERELMAN, 2005, p. xii)

Se o humanismo cristão contribuiu para relegar a retórica poética ao plano da artificialidade cosmética da língua, o Renascimento, e mais além, o império do racionalismo cartesiano, ambos apoiados no iluminismo humanista, mantiveram essa posição. Os devaneios poéticos da estética romântica que se seguiu nem por isso significaram uma alteração nesse

modo de pensar a retórica. O próprio termo "florear", – uma metáfora! – refere-se ainda a um artificialismo do estilo, como ilustra Kayser:

> Às *flores rhetoricales* foi buscar o nome o 'estilo florido' da Idade-Média; mas ainda as investigações estilísticas do século XIX costumam fazer as suas observações segundo a lista das figuras. […] O romântico Coleridge via no uso consciente das figuras como ornato um perigo para toda a poesia pura: 'figures *and methaphors... converted into mere artifices of conection and ornament constitute the characteristic falsity in the poetic style of the moderns'*. (1963, p. 168).

O uso da retórica associado a um valor moral negativo fica bem representado no romance epistolar *As relações perigosas*, de Choderlos de Laclos. Nele, uma dupla de fidalgos na França pré-revolucionária, o Visconde de Valmont e a Marquesa de Merteuil, tramam estratégias de sedução amorosa que têm acima de tudo o objetivo de afirmação de seu poder persuasivo pelo uso da linguagem. Utilizando-se das próprias convicções morais de suas vítimas como via de acesso, eles encontram prazer no exercício de produzir conflito entre os afetos e a razão, provando a supremacia dos primeiros como verdadeira motivação de todas as ações humanas, tal qual revela Valmont em carta a Merteuil, referindo-se a seu próximo alvo de conquista, a puritana Presidenta de Tourvel:

> Possuirei aquela mulher; arrebatá-la-ei ao marido que a profana; ousarei tomá-la ao próprio Deus que ela adora. Que delícia ser alternadamente o causador e o vencedor dos seus remorsos! Longe de mim a ideia de destruir os preconceitos que a assaltam. Eles aumentarão minha felicidade e minha glória. Que ela acredite na virtude, mas para sacrificá-la a meus pés; que suas faltas a amedrontem sem poder detê-la; e agitada por mil terrores, não possa esquecê-los e dominá-los senão em meus braços. (1998, p. 29)

A percepção da retórica como um falso conhecimento, como um instrumento de deturpação da verdade que se supõe absoluta, permaneceu majoritário até meados do século XX, quando o olhar indagador da pós-modernidade questionou um a um os mitos da objetividade. Diria Barthes: "Nenhuma linguagem é inocente." (2004, p. 5)

O discurso literário de que se ocupam os pós-estruturalistas é aquele que induz sem nomear, que persuade sem argumentar em jogo aberto, falando (metaforicamente!) mais ao coração que à razão, e pressupondo, além do mais, que tudo é relativo e toda causa é digna de uma defesa. Tal descrição não se aplica mais apenas à retórica dos antigos sofistas, mas a toda e qualquer retórica, toda e qualquer linguagem.

Umas das principais críticas dos filósofos idealistas em relação à retórica sofista, com já vimos, é a de que, para persuadir, ela se vale de argumentos irracionais, afetivos, e que

esses argumentos se apoiariam na *doxa*, ou seja, no senso comum, na moral hegemônica, e não na verdade e na moral absoluta. O conceito de *doxa* interessa especialmente a este estudo, portanto reproduzimos a forma como Barthes o apresenta: "...uma velha noção aristotélica, a de *doxa* (opinião corrente, geral, "provável" mas não "verdadeira", "científica"), diremos que é a *doxa* que é a mediação cultural (ou discursiva) através da qual o poder (ou o não-poder) fala..." (2004, p. 117)

O sofista pode também, sistematicamente, ignorar alguns dados objetivos para promover seu argumento e eleger outros que representem a *doxa*, na intenção de forjar aquilo que Perelman denomina "o contato de espíritos" (2005, p. 17), ou seja, uma identificação afetiva com o auditório. Essa seleção de dados é similar à que acontece no recurso discursivo denominado por Foucault de "vontade de verdade", sobre o qual cabe discorrer rapidamente.

Para Foucault, existem em nossa sociedade três procedimentos básicos de exclusão que regem o discurso. O primeiro e mais evidente deles é o interdito, a norma social que nos ensina o que podemos dizer, quando, onde e a quem. Não posso dizer tudo o que quero, nem em qualquer lugar, nem a qualquer hora e nem a qualquer um, pois ou o objeto (assunto) é tabu – falar de sexo com crianças –, ou há um ritual de circunstância – perguntar o preço de um presente é deselegante – ou referir esse objeto é privilégio do sujeito que fala – falar sobre uma disciplina para a qual não se tem qualificação formal, por exemplo. Esses três interditos frequentemente combinam-se entre si.

O segundo procedimento de exclusão é a partilha, a oposição entre razão e loucura. Ao louco, nada é permitido dizer, ou pelo menos, nada do que diz será levado em consideração; pode também ocorrer que ao louco tudo é permitido dizer, pois sendo inimputável pela ausência de razão, ganha imunidade. É o caso do bobo da corte que constrange o rei com sua ironia, e na literatura, dos animais falantes das fábulas.

O terceiro e principal procedimento de exclusão é a vontade de verdade. Foucault, assim como Barthes, veio destacar que estão vigentes em nossa civilização mecanismos análogos à retórica do poder do período clássico, mesmo que ela por vezes se disfarce em retórica da razão. É quando o discurso hegemônico pratica sua "vontade de verdade", excluindo discursos contrários. Segundo Michel Foucault, "As grandes mutações científicas podem talvez ler-se, por vezes, enquanto consequência de uma descoberta, mas podem ler-se também como aparecimentos de novas formas de vontade de verdade." (2013, p. 15)

Podemos entender essa proposição ao contemplar dois fatos referentes à investigação científica sobre o grau de consciência dos animais, e como eles foram apresentados, cientificamente, de acordo com as configurações de "vontade de verdade" de suas respectivas

épocas. Para Descartes, adepto da vivissecção, o fato da fisiologia dos animais reproduzir os mesmos sistemas que nos humanos garante a capacidade de sentir era irrelevante. Para ele, era desprezível o dado de que os animais que dissecava manifestassem as mesmas reações à dor que os seres humanos, e que seus corpos apresentassem os mesmos tipos de construções nervosas que permitem a experiência da dor também em humanos.

Sua "vontade de verdade" – de produzir um discurso que respaldasse convicções preexistentes – estruturava-se de forma a não reconhecer a analogia do sistema neurológico entre animais humanos e animais não humanos. É uma "vontade de verdade", em tudo similar ao conceito de "discurso verdadeiro" dos antigos, embora apresentada pela retórica científica, ou racionalista.

Caminho inverso fizeram, recentemente, os cientistas signatários da Declaração de Cambridge, documento publicado em 2012 pelo neurocientista canadense Philip Low, pesquisador das universidades de Stanford e do Massachussetts Institute of Technology – MIT. Low, até então desvinculado da questão animal, participou do projeto de pesquisa em parceria com o físico Stephen Hawking, em busca de novas tecnologias que propiciem a Hawking – paralítico e incapaz de vocalizar há quarenta anos em função de uma doença generativa – a expressão integral de suas capacidades cognitivas, que continuam ilesas.

Inesperadamente, como achado colateral, foram encontradas evidências de que todos os mamíferos, aves e outras criaturas, incluindo polvos, têm consciência. A metodologia incluiu mapeamento e estudo detalhado de reações cerebrais em animais, resultando em descobertas científicas que derrubam os já combalidos pressupostos cartesianos sobre animais não humanos. "Não podemos mais afirmar que não sabíamos", declarou Low (2012, s.p.), que abandonou o uso de cobaias em experimentos.

O caso do manifesto de Cambridge – instituição que abriga atualmente um polo acadêmico multidisciplinar sobre a questão animal – poderia levar-nos a crer que na pós-modernidade está-se estabelecendo uma nova "vontade de verdade" com relação à forma como contemplamos os animais não humanos? É razoável supor que sim. E também que as vontades de verdade guardam relação com a *doxa*, o senso comum:

> Nas sociedades atuais, a divisão mais simples da linguagem diz respeito à sua relação com o Poder. Há linguagens que se enunciam, se desenvolvem, se marcam sob a luz (ou a sombra) do Poder. Dos seus múltiplos aparelhos estatais, institucionais, ideológicos; chamá-las-ei de linguagens ou discursos encráticos. E, no outro lado, há linguagens que se elaboram, se buscam, se armam fora do Poder e/ou contra ele; chamá-las-ei de linguagens ou discursos acráticos. Essas duas grandes formas de discurso não têm o mesmo caráter. A linguagem encrática é vaga, difusa, aparentemente "natural", e consequentemente pouco reconhecível: é a linguagem da

> cultura de massa (grande imprensa, rádio, televisão) e é também, em certo sentido, a linguagem da conversação, da opinião corrente (da *doxa*); toda essa linguagem encrática é ao mesmo (contradição que lhe dá força) clandestina (não se pode facilmente reconhecê-la) e triunfante (não se pode escapar dela): direi que ela é pegajenta. A linguagem acrática, esta é separada, cortante, destacada da *doxa* (é, portanto, para*doxa*l); sua força de ruptura provém de ser ela sistemática, é construída sobre um pensamento, não sobre uma ideologia. Os exemplos mais imediatos dessa linguagem acrática seriam hoje: o discurso marxista, o discurso psicanalítico e, permitam-me acrescentar, em menor grau, mas estatutariamente notável, o discurso estruturalista. (BARTHES, 2004, p. 135)

Para Barthes, o discurso encrático, a linguagem do poder hegemônico, é também "a linguagem da cultura de massa (grande imprensa, rádio, televisão)". Fenômenos ligados à linguística, e sua expressão nos meios de comunicação de massa, também apontam para uma vontade de verdade, para a *doxa* que expressa a ideologia referente à relação entre homens e animais.

Na recente novela *Amor à Vida* (2013/2014), da Rede Globo, a personagem de uma menina tinha um cachorrinho da raça Jack Russel. O bichinho ganhou notoriedade, sendo tema de reportagem específica no programa de variedades televisivas *VideoShow*. Uma das "qualidades" do cãozinho, explicitada no programa, foi justamente o fato de que os Jack Russels "parecem vira-latas". Essa proposição merece uma reflexão.

Até recentemente, as pessoas compravam um cão de raça justamente porque elas não queriam que ele parecesse um vira-lata. As pessoas compravam um cão de raça porque qualquer um, ao olhar para o bicho – e quanto mais exótico melhor –, saberia que ele é um produto caro, indicativo do bom gosto e da sofisticação do seu possuidor. Possuir animais de raça é um referencial de elite, objeto de desejo, equivale a dizer "Eu não sou vira-lata", desde o tempo em que só senhores feudais podiam ir à caça acompanhados de suas matilhas de *hounds pure breed*. Então, o que poderia indicar essa nova percepção do vira-lata como desejável, não de forma concreta, mas enquanto representação?

Os movimentos de proteção e pelos direitos animais alcançaram grande avanço nas últimas décadas. Partículas do discurso da causa animal – as mais digeríveis para o grande público, as mais assimiláveis pela *doxa* – cintilam aqui e ali no texto do horário político, das novelas da Globo, nos noticiários de mídia hegemônica.

O descompasso acontece quando percebemos que esse vira-lata desejado do grande público não se refere ao vira-lata real, ao bicho abandonado que vaga pelas ruas, mas a um vira-lata estereótipo, companheiro ideal de crianças meigas num universo de "sessão da tarde". Assim, vai-se recuperando a imagem romântica do vira-lata idealizado, do vira-lata padrão, do vira-lata de Chaplin no filme *O Vagabundo* (onde aliás, a presença do vira-lata é o

elemento que confere ao personagem-título sua vinculação com o universo dos excluídos), do vira-lata da Disney no desenho animado *A Dama e o Vagabundo* (novamente, a cadelinha de raça comparada ao vira-latas configurando uma narrativa onde a estratificação social é representada)**,** enfim, do vira-lata com um valor agregado.

Ele é referencial para quem o possui, num processo em tudo análogo à posse do cão de raça, ainda que ligado a diferentes valores. Esse vira-lata não é magro nem doente. Ele é independente, carismático, um indivíduo proativo e assertivo que se fosse humano, venceria no mundo das corporações. Ele é quase uma metáfora do neoliberalismo.

Quem tem um cão de raça ainda sente-se poderoso e/ou sofisticado; mas quem tem um vira-lata, hoje, poderia ser associado a alguém irreverente, levemente blasé, pós-moderno, pois despreza a configuração de elites e insere-se em movimentos altruístas como a proteção animal. Essa reconfiguração, porém, ainda implica sempre a possibilidade de não ser compreendido, de o fato de possuir um vira-lata ser lido não como adesão ao pensamento pós-moderno naquilo que o conceito evoca em termos de desconstrução de hierarquias socioculturais, mas sim como um indesejável sintoma da origem social de quem retém o cão.

Assim como é importante afirmar-se como não animal para deter os privilégios da espécie humana, é importante não identificar-se demais com o vira-lata, para deter os privilégios de classe. Qual a solução? A solução é o Jack Russel, um cãozinho que evoca o ícone do vira-lata de fábula, mas cuja posse não alimenta a suspeita de uma origem suburbana. A adesão ao ideário da proteção, da responsabilidade social ante os animais abandonados, passa então bem longe, acontece num terreno puramente "platônico", num fenômeno puramente estético, em forma de homenagem.

Este fenômeno, em nossa opinião, é representa a *doxa* no que se refere ao relacionamento entre animais humanos e animais não humanos, ao refletir a redução do animal a objeto e referencial de status social. Do ponto de vista da causa animal, essa *doxa* é representada pelo conceito de "especismo". O termo foi usado pela primeira vez pelo psicólogo britânico Richard Ryder, em 1973, e popularizado em 1975 pelo filósofo australiano Peter Singer em seu livro *Libertação Animal***.** (2013)

Especismo designa o tratamento diferenciado de seres de espécies não humanas. Seu maior argumento é a ausência de racionalidade nos animais, considerado suficiente para autorizar seu uso como meios para os fins que sirvam aos interesses humanos, como alimentação, força de trabalho, divertimento, experimentos científicos, vestuário e tantos outros. A ausência da racionalidade, ou a constatação de capacidades cognitivas inferiores ou

diferentes das do homem, justificaria a exclusão dos animais da comunidade moral e da posse dos direitos de sujeito.

Assim como o desenrolar da pós-modernidade vem desnudando discursos ao explicitar as construções retóricas que validam o preconceito étnico, o sexismo e a exclusão de minorias do sistema literário, a crítica antiespecista é uma ferramenta analítica em consolidação em todo o mundo. No Brasil ela encontra respaldo em referências como *Ética & Animais – um guia de argumentação filosófica*, de Carlos Naconecy, ao qual não escapa a função da linguagem na perpetuação do especismo:

> Nossa cultura, antropocêntrica e especista, opera também com um outro recurso muito poderoso. Estamos cercados por toda uma estratégia de amaciamento semântico no que tange ao reino animal. A retórica de eufemismos consiste em substituir certos termos por outras palavras eticamente neutras, como "abater" em lugar de "matar" ou "assassinar". Assim, em vez de um pedaço processado de um cadáver de um animal, chamamos "bife". Em vez de "comer um músculo amputado das costas de um boi morto", chamamos "provar um filé mignon". (2006, p. 74)

Parece haver, de fato, um processo de "amaciamento semântico" em ação quando se trata de referir especialidades culinárias dentro da norma culta, da linguagem das elites. Porém basta uma rápida pesquisa no universo w*eb* para perceber a existência de outro fenômeno linguístico. Se os nomes gastronômicos sofisticados promovem um distanciamento entre o animal e o que é feito dele, a repetição banal dessa ação que se deseja ocultar leva a uma dessensibilização generalizada, que se revela, em retorno, na própria semântica.

Experimentemos digitar, no mecanismo de busca do Google imagens, as palavras "galinha" ou "*chicken*". Fora alguns poucos animais de "raça", "matrizes" de procriação – ou seja, animais-objeto –, o que se encontra são ilustrações de pedaços de carne.

A explicação é óbvia: a despersonalização, a coisificação das galinhas é tamanha, sua identificação com a funcionalidade que lhe atribuímos – a de alimento – tão avassaladora, que, logo, "galinha" não é mais o nome de um animal, de um ser vivo, de um sujeito autônomo, e sim de um tipo específico de alimento. Com relação aos porcos, a situação é ligeiramente diferente, mas igualmente insólita. Na pesquisa em inglês deve-se procurar por "*pig*" e não "*pork"*, pois "*pi*g" é o bicho, e "*por*k" é a comida. Algumas fontes colocam "*pig*" e "*pork*", ambos, como sinônimos de "*bacon*", "*ham*" e outras designações de cortes de carne animal processados para alimentação humana, o que por si é significativo.

Ainda assim, tanto em "porco", como em "*pork*", e mesmo em "*pig*", a maioria das imagens encontradas não representa o animal como ser íntegro e autônomo, mas como comida. Emerge principalmente, aqui e ali, a icônica imagem da cabeça do porco ou do

pequeno leitão inteiro numa bandeja, o que por si valeria investigação mais extensa: muito tem sido dito sobre o consumo de carne desvinculado de considerações morais e éticas porque ela é oferecida nas bandejas do supermercado, já totalmente dissociada do animal que um dia integrou; ou seja, a versão concreta do "amaciamento semântico" referido por Naconecy.

Mas, no caso citado, por que persiste o fetiche da representação realista do porco assado inteiro, do porco com a maçã na boca? Essa representação que se refere, diretamente, ao processo de destituição de direitos, de coisificação, de imposição do poder do animal humano sobre o animal não humano. Representa um reforço iconográfico da *doxa* especista.

Vale salientar que os próprios termos "animal humano" e "animal não humano", e a preferência pela expressão "direitos animais" em lugar de "direitos dos animais", que utilizaremos neste trabalho sempre que não conflitarem com questões de clareza ou fluência, fazem parte da revisão linguística que a crítica antiespecista vem propondo paulatinamente, como forma de desconstruir[9] o discurso especista.

Por exemplo: ao referirmo-nos a "direitos dos animais", estaríamos admitindo tacitamente que existem dois conjuntos de direitos, diversos, para humanos e não humanos. O pensamento antiespecista não aceita essa proposição. Oferece a fórmula "direitos animais" como mais correta, pois todos os animais, humanos ou não, são portadores dos mesmos direitos, segundo sua concepção.

Esse reajuste linguístico não é muito diferente, em termos operacionais, da proposta da Novilíngua a que nos referimos de início, e que busca, através da reconfiguração da linguagem, suprimir as possibilidades expressivas da ideologia adversária. O movimento antiespecista tem se preocupado em marcar espaço em todos os campos, e o próprio Peter Singer demonstraria estar atento ao processo:

> O hábito: esta é a barreira final que o movimento pela libertação animal enfrenta. Hábitos não apenas alimentares, mas também de pensamento e de linguagem precisam ser contestados e alterados. […] O inglês (como o português, e qualquer outro idioma) reflete os preconceitos daqueles que o utilizam. Portanto, o autor que deseja questionar esses preconceitos depara-se com uma dificuldade bem conhecida: ou usa a linguagem que reforça os próprios preconceitos que quer questionar ou não consegue comunicar-se com o público (2013, p. 438–439).

A propósito, em 2007 a diretora de comunicações da entidade internacional *People for the Ethical Treatment of Animals* – PETA[10], Anna West, escreveu ao editor da agência

9 O termo "desconstruir" é aqui empregado no sentido que lhe é atribuído pelo filósofo Jacques Derrida.

10 A PETA é uma organização de caridade internacional sem fins lucrativos fundada em 1980 em defesa dos direitos animais. Ao lado da WSPA – World Society for Animal Protection – insere-se entre as maiores e mais influentes entidades desse campo, embora seja considerada bem-estarista pelos movimentos antiespecistas de vanguarda por investir em ações de regulação das condições cruéis do sistema de

jornalística *Associated Press* pedindo que fossem alteradas as regras do seu manual de redação. Este recomenda o uso do pronome inglês "*it*", normalmente associado a objetos, para designar animais, como é ainda comum naquela língua. Em sua carta, West justifica:

> *On behalf of PETA's more than 1.6 million members and supporters worldwide, I am writing to request that you revise The Associated Press Stylebook so that its grammatical rules reflect the fact that animals are living beings rather than inanimate objects. In magazine articles, popular literature, and advertising, writers are using "he," "she," and "who" to refer to animals—instead of the outdated and inaccurate "it" and "which." Won't you consider making this transition as well?*[11] ("HOORAY", [s.d.]).

Esse fato demonstra a apreensão, por parte dos movimentos antiespecistas, do conceito descrito por Roland Barthes ao afirmar que "uma língua se define não pelo que permite dizer, mas pelo que obriga a dizer; da mesma forma, todo socioleto comporta 'rubricas obrigatórias', grandes formas estereotipadas fora das quais a clientela do socioleto não pode falar (não pode pensar)." (2004, p. 131)

A prática da retórica é matéria-prima de todos os discursos, sejam eles encráticos – ou hegemônicos – ou acráticos – fora do poder. O pensamento antiespecista, como afirma Barthes sobre a linguagem acrática, utiliza-se de "linguagens que se elaboram, se buscam, se armam fora do Poder e/ou contra ele". Daí o esforço ativo pela desconstrução de fórmulas consagradas na linguagem hegemônica.

Já o pensamento especista, o que reproduz a ideologia do poder da espécie humana sobre as demais, é a própria linguagem encrática, tendo estado desde sempre à sombra do poder. Sobre esta, afirma Barthes:

> A linguagem encrática, sustentada pelo Estado, está por toda a parte: é um discurso difuso, disseminado e, por assim dizer, osmótico, que impregna as trocas, os ritos sociais, os lazeres, o campo sócio-simbólico (sobretudo, evidentemente, nas sociedades de comunicação de massa). Não só o discurso encrático nunca se dá por sistemático, mas constitui-se sempre como uma oposição ao sistema: os álibis de natureza, universalidade, bom senso, clareza, as resistências antiintelectuais tornam-se as figuras tácitas do discurso encrático. (2004, p. 128)

---

exploração animal vigente, em lugar de demandar a imediata suspensão de toda e qualquer exploração animal.

11 Em nome dos mais de 1,6 milhão de membros e apoiadores do PETA em todo o mundo, estou escrevendo para pedir que o Sr. revise o Manual de Redação e Estilo do The Associated Press, de modo que suas regras gramaticais reflitam o fato de que os animais são seres vivos e não objetos inanimados. Em artigos de revistas, literatura popular, e campanhas publicitárias, redatores já estão usando 'ele', 'ela' e 'quem' para se referir aos animais não humanos, ao invés do ultrapassado e inadequado 'it' e 'isto'. O Sr. não considera fazer também esta transição? (Tradução minha)

Identificar e pensar sobre essas "rubricas obrigatórias, grandes formas estereotipadas" no discurso literário, especificamente no que se refere à representação das relações entre animais humanos e não humanos, tendo em mente a certeza de que "nenhum discurso é inocente"; é nossa proposta ao nos ocuparmos da mais disseminada, familiar e portanto, poderosa, das figuras retóricas que medeiam essas representações: a metáfora.

Metáforas, segundo Kayser, diferem de simples comparações pela supressão das formas gramaticais de comparação[12] – em vez de dizer "ele é bravo como um leão", digo apenas "ele é um leão". Essa característica – a bravura – que atribuímos igualmente ao leão e à pessoa a que queremos nos referir, é o "*tertium comparationis*" (1963, p.188), expressão que remete aos estudos pioneiros Quintiliano reunidos no seu tratado *Institutio Oratoria*; porém, no caso da metáfora animal, nossa percepção é de que esta constitui, por assim dizer, um falso *tertium comparationis*.

Quando queremos dizer que alguém tem péssimos hábitos de higiene, dizemos: "Fulano é um porco". Usando a teoria dos conjuntos para exemplificar o mecanismo da metáfora e evidenciar o *tertium comparationis*, poderíamos eleger um grupo de características para cada elemento desta metáfora. Digamos que fulano é homem, bípede, e tem péssimos hábitos de higiene. A seguir, estipulamos que o porco é suíno, quadrúpede, e tem péssimos hábitos de higiene. A intersecção desses dois conjuntos, os péssimos hábitos de higiene, representa o *tertium comparationis*, ou seja, a característica que queremos salientar no homem, ao compará-lo ao porco.

Porém, "péssimos hábitos de higiene" é um atributo que não se aplica ao porco, nem a nenhum outro animal genericamente, a não ser referenciado à espécie humana. Cada espécie animal tem os hábitos de higiene relativos às suas necessidades, morfologia e habitat. No caso do porco, indo além, é notório que a predileção humana por sua domesticação vem do fato de que é possível alimentá-lo com restos e mantê-lo em espaços restritos com pouca ou nenhuma higienização, mas essa circunstância nada tem a ver com os hábitos da própria espécie, que como a maioria dos mamíferos, prefere espaços distintos para realizar atividades de alimentação, repouso e excreção. O "porco sujo" é uma construção da espécie humana, que o utiliza simbolicamente para designar sujeira.

O mesmo acontece com relação aos atributos morais. "Gato" tornou-se sinônimo de ladrão. Mas propriedade privada, e consequentemente, roubo, são conceitos que inexistem na natureza, muito menos na espécie felina. Referem-se exclusivamente à sociedade humana.

12 Já Paul Ricoeur nos diz que "aos olhos de Aristóteles, a ausência do termo de comparação na metáfora não implica que a metáfora seja uma comparação abreviada, como se dirá a partir de Quintiliano, mas, ao contrário, que a comparação é uma metáfora desenvolvida." (2000, p.46)

Esta constatação pode não ser tão evidente em outros casos – a esperteza do macaco, a coragem do tigre, a meiguice do coelho – mas ainda é possível.

Certamente o uso da metáfora animal confere intensidade a uma afirmação. Qualquer um já "ficou uma fera", ou admirou a força de alguém dizendo "é um touro!" Inevitavelmente, um homem bonito é "um gato", e uma mulher desagradável é "uma vaca", se não for "uma galinha". Leitores habituais são "traças", e um bom nadador, "um peixe". Os ignorantes, ai deles, são "burros".

Metáforas, enquanto figuras retóricas, são construções linguísticas que produzem uma mágica só possível no universo das ciências humanas: somar 2 + 2 chegando a 5. Pois se digo a alguém "você é um verme!", isso soa muito, muito mais indignado do que se dissesse: "você é desonesto!" Tal é a força enfática dessas metáforas, que elas ficam reservadas aos piores inimigos, e mesmo assim, em momentos de extremo emocionalismo. Mas porque ser um verme é tão pior do que ser desonesto? Aliás, o que pode haver de desonesto, baixo ou execrável em um verme, considerando que o próprio conceito de perversidade inexiste entre os animais não humanos?

A execrabilidade de um verme é um atributo que humanos associam a ele. Emana inteiramente de sua subjetividade; refere-se, também, a suas construções relacionais, e mais do que isso, refere-se à delimitação dos referenciais identitários caros à espécie humana. Afirmar-se como "não bicho" é importante, visto que o "ser bicho" tem sido sistematicamente associado à ideia de degradação. Esse posicionamento apoia-se na lógica cartesiana segundo a qual só a racionalidade é capaz de conferir direitos a um sujeito, deixando em segundo plano atributos como a senciência, ou a capacidade de preferir o prazer e evitar a dor.

Senciência é um termo-chave para a compreensão das teorias que fundamentam o pensamento antiespecista, e devemos nos deter em compreendê-lo. Não se deve medir a senciência pelas capacidades cognitivas, muito menos pela habilidade de desenvolver linguagem simbólica; este seria um atalho que conduziria à legitimação dos pressupostos cartesianos.

A senciência é um grau de consciência partilhado por todos os animais, inclusive humanos, que não se refere à cognição nos parâmetros da espécie humana. Também não se refere exclusivamente à capacidade de sentir; mas sim, a de preferir uma sensação à outra, o que pressupõe registro de memória, capacidade de discernimento e exercício de individualidade. Naconecy assim a define: "Dizer que um animal é senciente significa dizer que esse animal (a) tem a capacidade de sentir, e (b) que ele se importa com o que sente.

'Importar-se com' implica a capacidade de experimentar satisfação ou frustração (subjetiva). (2006, p. 117)

Porém, à parte sua função de reforço do discurso antropocêntrico, à parte a carga ideológica que lhe atribuímos, a metáfora animal atravessa a literatura, todas as literaturas, desde o mais remoto passado que conseguimos ainda divisar, e tal fato não pode ser reduzido a mero argumento de uma discussão ideológica.

1.2 Metáfora animal – a dimensão poética

Na *Arte Poética*, quando se refere às "formas do nome", Aristóteles afirma que "a elocução mantém-se nobre e evita a vulgaridade" (2003, p.77) na medida em que se utiliza da metáfora para a produção da *mímesis,* afastando-se da linguagem corrente e dos nomes, ou termos, próprios. Vê-se portanto que o filósofo recomendava, a respeito da elocução, a aplicação de um conceito similar ao de literariedade.

Literariedade é o termo forjado no início do século XX pelos teóricos formalistas russos para designar a característica que difere um texto literário de outro que não o é. Desde então, o conceito tem sido revisitado por todas as escolas da teoria literária e permanece como a indagação maior desta disciplina. A respeito da perspectiva formalista de literariedade, pode-se afirmar que ela se manifesta por uma "oposição da linguagem literária à linguagem comum, sendo a literatura uma forma textual que coloca em primeiro plano a própria linguagem, ou seja, há *ênfase* na função poética dessa linguagem;..." (ZAPPONE; WIELEWICKI, 2009, p. 22).[13]

Paul Ricoeur afirma sobre a concepção aristotélica da metáfora que ela se situa no cruzamento duas dimensões, ou disciplinas, e enfatiza seus objetivos distintos: "...a 'persuasão' no discurso oral e a *mímesis* das ações humanas na poesia trágica."(2000, p.10) Ele afirma ainda que a tríade *poíesis – mímesis – kátharsis* é capaz de descrever "de maneira exclusiva" o mundo da poesia, sem confundir-se com outra tríade, retórica – prova – persuasão.

Seria falha inaceitável que ignorássemos aquilo que Ricoeur qualifica como o "poder heurístico desdobrado pela ficção" (2000, p.13) através do uso da metáfora. Ou mesmo, enxergar em cada metáfora animal um mero aparato retórico destinado a reproduzir a doxa, e ignorar-lhe a virtude de redescrever poeticamente a realidade, estabelecendo a mímesis. Para exorcizar desde já essa impressão, vamos buscar a análise de uma metáfora animal empregada por Machado de Assis.[14]

---

13 Essa concepção de literariedade corresponde à idealizada por Aristóteles ao prescrever mudar "a fisionomia dos termos correntes" para mobilizar a atenção do auditório. (ARISTÓTELES, 2011, p.78)

14 Vale lembrar que Assis, cuja escrita para muitos antecipava o alvorecer do pós-modernismo na literatura brasileira, manifestou seu interesse pela questão animal em mais de um artigo, o mais conhecido deles

No conto *A parasita azul*, o escritor assim descreve o peso do olhar de um amante preterido sobre seu rival: "Soares olhava para Camilo com a mesma ternura com que um gavião espreita uma pomba." (ASSIS, s.d., p. 11) Esta metáfora, ainda que evoque a imagem de predador que do ponto de vista ecológico e biológico o gavião de fato é, parece-nos não congelar a figura do gavião num estereótipo. Isso porque ele acrescenta uma dimensão circunstancial ao evento; o gavião não olha sempre e a todos da mesma forma, ele olha a pomba daquela forma e naquele momento. A figura do gavião eleva-se um tanto a personagem redondo, produz-se um esboço, uma intenção de narrativa: a metáfora se dá sobre aquele momento do gavião, não sobre toda a existência, sobre o "ser" do gavião.

Uma metáfora animal – ou qualquer outra metáfora – não é, em termos funcionais heurísticos, igual a outra, mesmo que trabalhe com as mesmas figuras e conceitos. Em *A metáfora viva*, Ricoeur constrói sua análise do fenômeno metafórico partindo da noção aristotélica de nome, passando pela inserção semântica, a seguir discursiva, até tomá-la no contexto da hermenêutica. Ele afirma que a metáfora não se sustenta se pensada unicamente como um desvio nominal, ainda que a definição de metáfora como transferência do nome permita identificá-la e classificá-la entre os tropos. (2000, p.11)

Portanto, é nossa hipótese que a *doxa* tem um papel a desempenhar na concretização ou não da metáfora enquanto verdadeira metáfora – enquanto produção de sentido por via heurística. A *doxa* seria parte integrante da "intersecção das esferas de discurso" a que se refere Ricoeur. (2000, p.453) Essa intersecção de discursos, indo além da transposição de nomes, é o que estabelece a tensão do ser/não ser, onde "ser-como significa ser e não ser." (2000, p.458) No caso específico da metáfora animal, a figura arquetípica, e o estereótipo consagrado pela *doxa*, reforça essa tensão.

Sobre temas de metáforas, o escritor Jorge Luis Borges indaga por que, sendo a quantidade de metáforas possíveis quase infinita, "*los poetas de todo el mundo y todos los tiempos habrían de recurrir a la misma colección de metáforas, cuando existen tantas combinaciones posibles?*"[15] (2001a, p. 37) Para ele, existem algumas fórmulas metafóricas que se repetem desde sempre, sem contudo produzir o mesmo tipo de efeito – podem ser ora tristes, ora ternas, ora aterrorizantes, dependendo do tratamento que o autor dá a elas. Algumas delas: olhos/estrelas, o passar do tempo/o correr de um rio, morte/sono, vida/sonho...

---

publicado em 1877 na revista carioca Ilustração Brasileira, declarando-se contra a realização de touradas e simpatizante das sociedades de proteção aos animais.

15 ...os poetas de todo o mundo e de todos os tempos haveriam de recorrer à mesma coleção de metáforas, quando existem tantas combinações possíveis? (Tradução minha)

Ora, a metáfora animal é um dos recursos poéticos mais popularizados, possivelmente na maioria dos idiomas. Borges nos fala também das *kenningar*, construções linguísticas e metafóricas que caracterizam a literatura oral épica nórdica – mais especificamente da Islândia – produzida até em torno do ano 100 d.C. O interessante das *kenningar* é que elas instituíam metáforas que passavam a integrar o léxico daquela poesia como um todo, de certa forma anulando o poder figurativo, o poder de promover literariedade, justamente por sua instituição como substituto permanente do nome próprio, e não mais como solução metafórica original. Por essa razão, Borges as qualifica de "frias aberrações". (2001b, p.35)

A metáfora animal – ou antes uma intenção de metáfora – dominava a maioria das *kenningar*. Nas descrições de batalhas, os corpos dos mortos eram referidos sempre como "alimento de corvos". As naus recebiam denominações tais como "bisão da pradaria da gaivota", "falcão da margem" e "cavalo que corre por recifes"; note-se, como refere Borges, que "bisão da pradaria da gaivota" já vai um passo além ao combinar numa só expressão dois usos metafóricos, pois "pradaria da gaivota" designa "mar". Ele cita os versos de Egil Skalagrimsson:

> Os que tingem os dentes do lobo
>
> Esbanjaram a carne do cisne vermelho
>
> O falcão do orvalho da espada
>
> Alimentou-se de heróis nas planícies
>
> Serpentes da lua dos piratas
>
> Cumpriram a vontade dos Ferros (BORGES, 2001b, p. 37)

"Os que tingem os dentes do lobo" são os guerreiros vencedores; "a carne do cisne vermelho", são os mortos; "o falcão do orvalho da espada" designa novamente uma construção dupla, sendo o "orvalho da espada" o sangue, e seu "falcão", o corvo. Que seja necessário decifrar essas metáforas aos que não são familiares às *kenningar* denuncia seu fracasso enquanto metáforas, sua condição de meras convenções linguísticas, ou no máximo, metáforas mortas, cujo sentido de transposição se perdeu. Como diria Borges, "reduzir cada

kenning a uma palavra não é esclarecer incógnitas, é anular o poema." (2001b, p.38) As *kenningar* demonstram uma predileção pelo uso metafórico das figuras animais ainda que acabem por fracassar enquanto realização metafórica, por tornar-se "parcela da língua corrente", por conta do processo descrito por Blanco:

> A metáfora cria uma rede de interações e faz emergir uma nova significação que é passível de repetição ao longo do tempo. Nesse sentido a metáfora, como já ressaltamos, é um acontecimento semântico, uma instituição que atribui sentido num determinado contexto. Se os usos públicos do novo escopo semântico for (sic) adotado por uma comunidade linguística ele pode se sedimentar e tornar uma parcela da linguagem corrente. Por isso a distinção de Ricoeur entre metáforas já sedimentadas na língua, e a metáfora viva que cria acontecimento e sentido e ainda não se transformou em linguagem usual. (2011, s.p.)

Portanto, à pergunta retórica que Borges lança em seu ensaio anterior – por que algumas metáforas são tão prevalentes – respondemos com uma hipótese. Propomos que a metáfora animal é tão prevalente e disseminada por prestar-se sobremaneira a produzir a "verdade metafórica" de que nos fala Ricoeur, através de uma intersecção de discursos, sendo o discurso inicial a *doxa*, encrática. Com relação a transposições que vão além da substituição de palavras, a utilização metafórica dos animais encontra nas fábulas um modelo clássico. Sobre elas, afirma Kayser:

> Fala-se de *parábolas* quando todos os elementos de uma acção, exposta ao leitor, se referem, ao mesmo tempo, a uma outra série de objectos e processos. A clara compreensão da acção do primeiro plano elucida, por comparação, sobre a maneira de ser da outra. […] No fundo, a fábula é uma forma especial de parábola." (KAYSER, 1963, p. 188–189).

A fábula foi contemplada inicialmente por Aristóteles não como gênero literário, mas como um dos tipos de "prova" ou meio de persuasão da retórica, o exemplo; este funcionava por induzir o auditório ao entendimento de uma proposição mais ampla, geral, através da apreciação de um caso particular – fictício, no caso da fábula. Credita-se a Esopo, que viveu na Grécia aproximadamente entre os séculos VI e V a.C. – um século antes de Aristóteles, portanto – a criação desse tipo de narrativa:

> Por meio de histórias fantásticas, Esopo manifestava suas críticas e aplausos às virtudes do homem, principalmente do homem do povo, o qual era não apenas seu principal ouvinte, como também sua principal fonte de inspiração. Da observação de comportamentos e atitudes, o fabulista buscava ensinar valores ao povo e moralizá-lo. (FARENCENA, [s.d.], p.13)

Na *Retórica*, Aristóteles refere-se diretamente a Esopo quando narra a intervenção deste num julgamento em que se propunha a pena capital para o réu. Ele ilustrou seu argumento contra a execução através da história de uma raposa que jazia coberta de carrapatos. Quando um ouriço ofereceu-se para arrancar os parasitas, ela recusou, justificando: "estas já estão fartas de mim e sugam-me pouco o sangue; se mas tiras, outras virão esfomeadas e sugar-me-ão o sangue que me resta." A moral que seguia a narrativa, e que pleiteava pela vida do acusado, era a seguinte: "'este homem (o réu) não vos prejudicará mais (porque já é rico); mas, se o matais, outros virão, pobres, que vos hão-de roubar e esbanjarão o que vos resta'". (2005, p. 207)

Segundo Neves, "a fábula revelava-se, deste modo, especialmente apta para servir a retórica e os seus três tipos de discurso: o deliberativo ou político, o judicial ou forense e epidíctico ou demonstrativo." (2013, p. 137) As fábulas de Esopo perpetuaram-se na contemporaneidade, oportunizaram incontáveis releituras intertextuais e guardam notáveis analogias com processos históricos e sociais, como por exemplo, a ideologia calvinista pré-capitalista contida na narrativa "A Cigarra e a Formiga"; mas, novamente, não se trata aqui de um verdadeiro olhar sobre o animal, e, sim sobre estereótipos, generalizações que se destinam a elucidar inquietações do próprio homem.

Excessivamente direcionadas para sua conclusão, dispensando refinamento estético, o fato de que nelas a lição moral "direciona sua hermenêutica"(NEVES, 2013, p. 140) excluiria as fábulas tais como Esopo as concebeu da percepção como gênero verdadeiramente literário, até que no século XVII La Fontaine viesse revestir esse tipo de narrativa de uma estilística poética de fato, embora mantendo seu caráter de pregação. Sobre a fábula, finalmente, diz Jacques Derrida que é preciso evitá-la, se buscamos trocar um olhar com o animal não humano:

> A fabulação, conhecemos sua história, permanece um amansamento antropomórfico, um assujeitamento moralizador, uma domesticação. Sempre um discurso do homem; sobre o homem; efetivamente sobre a animalidade do homem, mas para o homem, e no homem. (2002, p. 70)

Se na fábula clássica o animal era figurado para produzir a *mímesis* por analogia comportamental, outra forma de utilização da figura animal opera produzindo sentido através da reafirmação da identidade humana em oposição a uma natureza irracional. Quando se trata da utilização do estereótipo animal como delimitador identitário, é no célebre poema de Manuel Bandeira, *O bicho*, que vamos encontrar um exemplo eloquente. Ele descreve a

imagem de um animal em busca de restos de comida no lixo, revelando ao final que esse animal é um humano:

> Vi ontem um bicho/Na imundície do pátio/Catando comida entre os detritos./Quando achava alguma coisa,/Não examinava nem cheirava:/Engolia com voracidade./O bicho não era um cão,/Não era um gato,/Não era um rato./ O bicho, meu Deus, era um homem. (1993, p. 222)

Conforme notado por Ferreira (2005, p.119-134), o principal recurso discursivo dessa poesia é a pressuposição de que nada há de moralmente perturbador no fato de que um animal vague faminto pela cidade e seja obrigado a alimentar-se de detritos, mas que quando um ser humano vê-se em tal situação, denuncia a falta de solidariedade e injustiça social, e isso torna-se moralmente inaceitável. Ou seja, o homem que age de forma "animalesca" degrada-se.

Nesse sentido, não podemos deixar de contemplar analiticamente a personagem da cadela Baleia, uma das protagonistas do romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. Tão importante na trama quanto os personagens humanos, Baleia é responsável pela sobrevivência do grupo em meio à jornada retirante, por caçar as preás que alimentarão a família, contentando-se mesmo assim em apenas roer os restos de sua própria presa.

Na hierarquia familiar, Baleia é vista pelos meninos como uma igual; é comovente a passagem em que o filho menor planeja uma travessura para impressioná-la: "A ideia surgiu-lhe na tarde em que Fabiano botou os arreios na égua alazã e entrou a amansá-la. Não era propriamente ideia: era o desejo vago de realizar qualquer ação notável que espantasse o irmão e a cachorra Baleia." (1994, p. 47)

Mas os animais não humanos da família retirante estão longe do status de sujeitos de direito. O papagaio, que não falava e assim tinha pouca serventia, foi morto e comido num momento de desespero. Baleia foi morta por Fabiano também, quando apareceu doente; como chefe de família, Fabiano reveste-se do poder de um *pater familias* e executa a cadelinha, sob a justificativa de defender os filhos de um possível contágio de raiva ou sarna.

Essa é uma justificativa prática plausível naquela realidade, mas percebe-se no subtexto também o desejo de Fabiano em revestir-se da autoridade possível para o excluído, relegado à quase marginalidade: exercer o poder dentro de seu núcleo familiar. A validação vem na forma da ponderação interior da mulher, Sinhá Vitória: "A decisão de Fabiano era necessária e justa. Pobre da Baleia". (1994, p. 86)

Em *About Looking*, o crítico cultural britânico John Berger (2009) reflete sobre um crescente desaparecimento dos animais – não o desaparecimento concreto, mas o desaparecimento de nossas vistas, relativo – como a supressão do único círculo relacional fora da espécie humana. Ele o associa ao desenvolvimento da sociedade industrial a partir do século XIX e ao florescimento do capitalismo corporativista. Para Ferreira, aliás, esse desaparecimento do animal do convívio humano, "manifesta, em contrapartida, uma desusada e vertiginosa proliferação de metáforas animais". (2005, p. 126)

De fato, pode-se até mesmo traçar uma analogia entre a forma industrial como os animais são criados e abatidos hoje, e a forma "artesanal" como isso era feito antigamente, e os modos de produção capitalistas em relação a outros tempos. As populações urbanas não "conhecem" os animais que lhes fornecem carne, leite, ovos, couro. A morte e a carne estão dissociadas, de uma forma que não acontecia no passado, onde o porco abatido para a festa era nascido e criado ciscando no quintal.

No romance *Jude the obscure*, de Thomas Hardy, a descrição dramática e minuciosa do abate de um porco serve de forma muito especial para a caracterização das diferenças entre o protagonista Jude e sua mulher Arabella. A esposa é uma mulher prática, criada nas lides rurais, para quem os animais têm apenas status de objeto e como tal devem ser tratados. Jude ressente-se dessa objetividade, pois sente empatia para com o animal. Mas, para que atenda a sua interpelação como homem, como marido, e como proprietário, faz-se necessário que presida o assassinato. Segue-se um embate entre razão e emoção no qual a sensibilidade de Jude leva a melhor, resultando no escárnio de Arabella, incapaz de compreender o que considera falta de virilidade do companheiro:

> *'Upon my soul I would sooner have gone without the pig than had this to do' said Jude. 'A creature I have fed with my own hands.'/ 'Don´t be such a tender-hearted fool! There´s the sticking-knife – the one with the point. Now whatever you do, don´t stick un too deep'. / 'I´ll stick him effectually, so as to make short work of it. That´s the chief thing.' / 'You must not!' she cried. 'The meat must be well bled, and to do that he must die slow. […] Every good butcher keeps un bleeding long. He ought to be eight or ten minutes dying, at least.'/ 'He shall not be a half minute if I can help it, however the meat may look,' said Jude determinedly.*[16] (1995, p. 75)

16 – Pela minha salvação, teria preferido renunciar ao porco a ser obrigado a fazer isso – disse Judas. – Uma criatura que nutri com as minhas próprias mãos!/ – Vamos deixar de sentimentalismos! Apanhe a faca mais pontiaguda. Esta, aqui. E, agora, sobretudo, não enterre profundamente demais./ – Darei um golpe só, para que acabe logo. É o que interessa mais./ – Não! – Gritou Arabella. – A carne deve ficar bem sangrada, e, para isso, é preciso que ele morra lentamente. […] Um bom carniceiro leva muito tempo sangrando. É preciso que o animal leve de uns oito a dez minutos morrendo./ – Nem um meio minuto, no que dependa de mim! A carne ficará como tiver que ficar – disse Judas, num tom decidido. (HARDY, 1971, p. 73)

Uma das formas de afirmar-se como não bicho é exercer o poder sobre os animais. Esse poder tem sido desde sempre absoluto e inquestionável, tendo a humanidade utilizado os animais não humanos como objeto, estoque, recurso material. Porém, foi preciso desenvolver rituais que representem esse domínio, daí a origem das touradas, da farra do boi, das castrações coletivas dos rebanhos que se transformam em eventos de socialização, da união em torno do espeto de churrasco – que nas comunidades rurais já começa antes, com a morte quase ritualística do animal, como foi aliás retratado por Dalton Trevisan no conto *Dia de matar o porco* (1964, p. 75-78) – dos rodeios, pescarias e caçadas que congregam grupos de amigos.

No passado, e ainda atualmente em muitas e diversas comunidades, essas eram consideradas atividades viris e vedadas às mulheres, atuando assim também como delimitadoras da identidade masculina, reafirmação de gênero. Não é raro, aliás, que em culturas primitivas o ingresso do menino no círculo dos homens feitos seja marcado pela morte do primeiro animal abatido por ele, simbolizando o adeus à sensibilidade infantil e a adesão ao pragmatismo essencial à sobrevivência no mundo adulto.

Mesmo quando esses rituais se travestem em homenagem, como nas sociedades primitivas em que se pretende incorporar qualidades desejáveis atribuídas aos animais – coragem do leão, força do búfalo, agilidade do tigre – na verdade subjaz uma generalização do animal enquanto símbolo e uma negação de sua existência enquanto indivíduo, sujeito de direito e portador de suas próprias preferências, a mais evidente delas, a preferência pela vida em detrimento da morte. A mesma ideia valida, por exemplo, a utilização de animais para pesquisas científicas "pelo bem da humanidade".

Essa hierarquização que coloca os direitos dos animais não humanos como menos importantes do que os direitos dos animais humanos, chegando até a negá-los completamente, transparece desde sempre em todas as leituras possíveis da maioria das representações animais na literatura como um todo. Sempre existiram, porém, outras interpretações, outras formas e propostas de representação, onde nem sempre está subentendida hierarquização, mas frequentemente, equivalência.

Uma das passagens mais belas do livro *A fazenda africana*, de Isak Dinesen (pseudônimo da escritora dinamarquesa Karen Blixen) diz respeito ao olhar da autora sobre a gazela Lulu, um filhote órfão que é encontrado nas proximidades de sua propriedade agrícola no Quênia, e criado pela fazendeira até a idade adulta, quando então, gradualmente, retoma a vida selvagem:

> Lulu vinha do mundo selvagem que nos circundava para provar que as nossas relações eram boas, fazendo com que a minha casa se fundisse com o cenário africano – a tal ponto que ninguém saberia dizer onde começava uma e o outro terminava. Lulu conhecia o refúgio do grande javali da floresta e tinha visto o acasalamento dos rinocerontes. Na África existe um cuco que canta no meio dos dias mais quentes, no seio da floresta, como as sonoras batidas do coração do mundo. Nunca tive a sorte de vê-lo, nem tampouco o havia visto qualquer pessoa das minhas relações, pois ninguém soube dizer-me qual era seu aspecto. Mas é possível que Lulu tenha caminhado numa estreita trilha de veados justamente debaixo do galho onde o cuco estava pousado. […] Se é verdade que conheço uma canção sobre a África – pensei na girafa e na lua nova africana assentada em suas costas, nos arados dos campos, e nos rostos suados dos colhedores de café –, será que de seu lado a África conhece alguma canção minha? Estremecerá o ar sobre os plainos com uma cor que uma vez usei ou inventarão as crianças um brinquedo em que meu nome seja mencionado, ou lançará a lua cheia uma sombra sobre o cascalho do caminho, impregnado de mim, ou estarão as águias de Ngong me procurando nas montanhas?. ([s.d.], p. 71–74)

É interessante perceber que, sendo ela própria uma colonial europeia na África, a escrita de Dinesen alterna momentos em que ora aventura-se numa percepção da alteridade que remete aos pressupostos conceituais da pós-modernidade, como no trecho acima, ora reproduz o pensamento colonial em tudo com que este se alinha ao paradigma iluminista/racionalista já descrito. Negros e animais são descritos frequentemente como personagens da mesma esfera, irmanando-os, ainda que de forma simpática, numa suposta infantilidade primitiva e intransponível que os separa do branco colonizador.

A história da gazela Lulu, por exemplo, é pontuada com referências ao cozinheiro Kamante, ele também uma criança frágil que "surgiu", em certo momento, ante os olhos da narradora: um dos muitos filhos dos agregados, padecia em menino de uma doença debilitante e só sobreviveu até a idade adulta graças à intervenção da fazendeira. A própria história de Lulu segue-se à de Kamante com a seguinte introdução: "Lulu chegou à minha casa vinda da floresta, assim como Kamante veio das planícies". ([s.d.], p. 61) E encerra-se assim: "Não tive notícias de Lulu desde que deixei a África, mas tive notícias de Kamante e dos outros meninos da casa". ([s.d.], p. 74)

Digno de nota também é o tratamento dispensado pela fazendeira a outros animais em episódios da narrativa que reproduzem um pensamento cartesiano; contemplam animais não humanos como objetos, propriedade, e nunca sujeitos de direito. Na iminência de sua volta à Europa, Dinesen cogita simplesmente executar a tiros de espingarda seus cães e cavalos, já que não pode levá-los com ela. "Eu também tive de cuidar do destino dos meus cavalos e cachorros. Desde o começo, minha intenção era abatê-los, mas muitos de meus amigos escreveram-me, pedindo para ficar com eles". ([s.d.], p. 317) Outra passagem

significativa refere-se a seu encontro com os lagartos iguana, seguido de uma associação entre o negro e o animal não humano, opondo-os à narradora:

> Uma vez, abati a tiros um iguana. Pensei que seria capaz de fazer coisas bonitas com sua pele. Aconteceu então uma coisa estranha, que jamais esqueci. Ao aproximar-me dele na pedra em que estava caído, morto, e mesmo enquanto eu caminhava os poucos passos que me separavam dele, desbotou-se e ficou pálido, tendo toda a cor abandonado seu corpo como um longo suspiro. Quando cheguei a tocá-lo estava cinzento e inexpressivo como um pedaço de concreto. Era o vivo e impetuoso sangue pulsando dentro do animal que havia irradiado todo aquele brilho e esplendor. Agora que a chama se havia apagado e a alma se evolara, o iguana estava tão morto quanto um saco de areia. […] Desde então, ainda cheguei com alguma frequência a atirar em iguanas, sempre com a lembrança daquele da reserva. Em Meru, vi uma moça nativa com uma pulseira de couro de alguns centímetros, adornada com pequenas contas coloridas, que variavam na cor do verde ao azul-claro e azul-marinho. Era um objeto extraordinariamente vivo. Parece que respirava em contato com o braço da moça. Como eu o quisesse para mim, pedi a Farah que o comprasse da moça. Tão logo, entretanto, transferiu-se para meu braço, perdeu a alma. Não era mais nada, apenas um pequeno e barato objeto de bijuteria. ([s.d.], p. 226).

Poderíamos sugerir uma analogia entre o tratamento dispensado ao iguana – abatido com um tiro que lhe rouba a vivacidade – e o tratamento dispensado à nativa, "alvejada" pela cobiça da colonizadora, que mais uma vez acaba frustrada por não ser capaz de incorporar o vigor sensorial que percebe tanto em nativos como nos animais.

Esse uso da representação de animais como mediação do discurso pós-colonial foi abordado recentemente sob outra perspectiva, justamente por um escritor queniano contemporâneo, Binyavanga Wainaina, em seu artigo *How to write about Africa.* Ele discorre sobre os clichês que a literatura hegemônica aplica à caracterização daquele continente, entre eles a ênfase na representação e no uso metafórico de figuras animais. Para Wainaina, os animais são seguidamente representados através de personagens complexos, "redondos", antropomorfizados em suas relações sociais e afetivas, enquanto os personagens africanos da espécie humana aparecem excessivamente rasos e estereotipados:

> *African characters should be colourful, exotic, larger than life—but empty inside, with no dialogue, no conflicts or resolutions in their stories, no depth or quirks to confuse the cause. [...]Animals, on the other hand, must be treated as well rounded, complex characters. They speak (or grunt while tossing their manes proudly) and have names, ambitions and desires. They also have family values: see how lions teach their children? Elephants are caring, and are good feminists or dignified patriarchs. So are gorillas. Never, ever say anything negative about an elephant or a gorilla. Elephants may attack people's property, destroy their crops, and even kill them. Always take the side of the elephant. Big cats have public-school accents. Hyenas are fair game and have vaguely Middle Eastern accents. Any short Africans who live in the jungle or desert may be portrayed with good humour (unless they are*

> *in conflict with an elephant or chimpanzee or gorilla, in which case they are pure evil).* (s.d., s.p.).[17]

Wainaina ressente-se do fato de que, na literatura hegemônica, quando se trata da África, animais são humanizados e humanos são "estandardizados", despidos de subjetividade, o que equivale a dizer igualmente animalizados, já que o consenso em nossa cultura ainda é o tratamento de animais como coisas. Essa aproximação categórica entre populações colonizadas e animais é um traço do discurso do colonizador, mas cabe notar que o próprio autor acaba por reproduzir o modelo de pensamento colonialista ao perceber como aviltante a "humanização" dos personagens animais; ele pressupõe uma hierarquização de interesses entre os seres sencientes, nos quais as necessidades humanas se sobrepõem às das outras espécies. Aliás, para o autor, numa fórmula bastante aristotélica de abordar a realidade, existe apenas um lado certo em cada questão, e contemplar o "lado do elefante" só pode soar como paródia.

No entanto, ele denuncia um uso metafórico do animal como reforço do preconceito colonialista, e, de qualquer forma, a atribuição de qualidades humanas a animais – valores familiares, por exemplo – vem a ser uma forma retórica de especismo, visto que não é a analogia comportamental com valores restritos ao contexto da sociedade humana que confere, de acordo com o pensamento antiespecista, direitos iguais aos animais não humanos, e sim sua capacidade de senciência.

A respeito de elefantes, vamos encontrar um olhar mais sensível, poder-se-ia dizer talvez polifônico, em Marguerite Yourcenar. Em seu relato autobiográfico *Recordações de Família***,** a autora, nascida em 1903, descreve em minúcias a ideologia e o estilo de vida das duas famílias burguesas a que pertence, francesa por parte de pai e belga por parte de mãe. A estagnação, a decadência, a perda dos privilégios de seus familiares acompanha o ritmo das evoluções socioculturais e econômicas que caracterizam a primeira metade do século XX, e mesmo em se tratando de um memorial afetivo, percebe-se a disposição crítica de Yourcenar ao avaliar as idiossincrasias de uma elite em decomposição. Em certo momento, ao descrever

---

17 Personagens africanos têm que ser coloridos, exóticos, maiores que a vida – mas vazios, sem diálogo, conflitos ou resoluções em suas histórias, sem profundidade ou contradições que desviem o foco. […] Animais, por outro lado, devem ser tratados como personagens bastante redondos e complexos. Eles falam (ou grunem enquanto balançam orgulhosamente suas crinas) e têm nomes, ambições e desejos. Eles também têm valores familiares: vê como os leões educam seus filhos? Elefantes são atenciosos, e bons feministas ou dignos patriarcas. Assim como os gorilas. Nunca, jamais diga qualquer coisa negativa sobre um elefante ou um gorila. Elefantes podem atacar as propriedades das pessoas, destruir suas plantações, e até mesmo matá-las. Sempre fique do lado do elefante. Grandes felinos têm sotaque de escolas públicas. Hienas são vulneráveis e possuem um vago sotaque do Oriente Médio. Qualquer africano de baixa estatura que viva na selva ou no deserto pode ser retratado com bom humor (a menos que esteja em conflito com um elefante ou chimpanzé ou gorila, caso no qual serão simplesmente maus). (Tradução minha)

a cruz de marfim que decorava seu quarto quando bebê, ela denuncia a insensibilidade extrativista de uma nação colonialista:

> O objeto é banal: um bibelô piedoso colocado ali entre os laços de fita quase rituais que, provavelmente, Fernande teria mandado benzer. O marfim veio de um elefante morto na floresta congolesa, e suas presas foram vendidas pelos indígenas a algum traficante belga, por baixo preço. Aquela grande massa de vida inteligente, proveniente de uma dinastia que remonta, pelo menos, ao começo do Plistoceno, terminou assim. Essa bugiganga fez parte de um animal que pastou a relva e bebeu a água dos rios, que se banhou na lama morna e se serviu desse marfim para combater um rival ou para se preparar contra o ataque do homem, e que farejou com a tromba a fêmea com a qual se acasalou. O artista que trabalhou essa matéria não soube fazer senão um banal objeto religioso de luxo... (1985, p. 32)

O olhar compassivo de Yourcenar sobre os animais não se restringe àqueles que, como os elefantes, são comumente tomados como representação metafórica da pureza primitiva perdida com o advento da civilização. Também os animais domesticados, tornados em coisas, merecem suas considerações:

> O leite acalma os gritos da menina. […] O alimento rico provém de um animal nutritivo, símbolo da terra fecunda, que dá aos homens não somente seu leite, mas, mais tarde, quando seus úberes estiverem definitivamente secos, sua carne magra e finalmente seu couro, seus tendões e os ossos de que se fará cola. Morrerá de uma morte quase sempre atroz, arrancado os prados habituais, depois de longa viagem no vagão que, destinado a animais, irá atirá-lo no abatedouro, algumas vezes ferido, privado de água, assustado pelo balanço e pelos ruídos que lhe são novos. Ou então será tocado ao longo das estradas, em pleno sol, por homens que o aguilhoam e maltratam quando empaca. Chegará ofegante ao lugar da execução, com a corda no pescoço, algumas vezes com os olhos vazados, entregue às mãos dos matadores que brutalizam sua miserável profissão e que começarão, talvez, a esquartejá-lo antes que esteja completamente morto. Seu próprio nome, que deveria ser sagrado para os homens que ele alimenta, é ridículo em francês e, alguns leitores deste livro julgarão, sem dúvida, igualmente ridículas estas observações e as precedentes (1985, p. 34)

Na literatura brasileira contemporânea, Clarice Lispector é notável por sua aproximação sensível e interativa dos animais. Ferreira diria que a obra de Clarice contempla os animais raramente na forma metafórica, e sim na "tentativa de apreender as outras espécies em suas próprias verdades". (2005, p. 130) O conto *Tentação* (1977), por exemplo, narra uma história de amor, amor impossível. Ele descreve a comunhão instantânea entre um cão basset avermelhado e uma menina ruiva, no instante em que ele passa por ela, sentada solitária nos degraus de casa. O cão acompanhava sua dona a passeio, encoleirado, e a menina devia permanecer onde estava; assim, apesar da grande atração/identificação entre ambos, todo o universo daquela relação limitou-se um olhar. É em torno desse breve, mas intenso olhar que

Clarice constrói toda a narrativa. Solitária, entediada, a menina ruiva espanta-se ao visualizar o cão:

> A possibilidade de comunicação surgiu no ângulo quente da esquina. […] A menina abriu os olhos pasmada. Suavemente avisado, o cachorro estacou diante dela. Sua língua vibrava. Ambos se olhavam. […] Que foi que disseram? Não se sabe. Sabe-se apenas que se comunicaram rapidamente, pois não havia tempo. […] Eles se fitavam profundos, entregues, ausentes do Grajaú. Mais um instante e o suspenso sonho se quebraria, cedendo talvez à gravidade com que se pediam. (1977, p. 59)

A possibilidade de perceber-se um na contemplação do outro veio para a menina da calçada não a partir da presença de outro ser humano, no caso o narrador – "Olhamo-nos sem palavras, desalento contra desalento" – mas do ser não humano, o único capaz de promover identificação naquele momento – "Ela com sua infância impossível. […] Ele, com sua natureza aprisionada." Para Carneiro e Rodrigues, essa é uma "constante na obra clariceana, o outro que serve para que o eu se encontre consigo mesmo e se torne visível" ([s.d.], p. 6)

Em *Tentação,* este outro na figura do cão não é apenas um objeto, mas um sujeito, que exerce autonomia – "...ele foi mais forte que ela. Nem uma só vez olhou para trás." – e ainda é agraciado pela narradora com uma descrição tão preciosa e precisa, tão atenta ao modo de ser canino, que se constitui num pequeno poema: "Desprevenido, acostumado, cachorro". (1977, p. 59)

Já o conto *Macacos* (1977) narra a breve e intensa troca afetiva com a sagui Lisette, oportunizando também uma reflexão sobre a realidade do tráfico de animais silvestres e sua inadequação enquanto animais "de estimação". Em nossa opinião, o conto ilustra o momento de transição paradigmática nas representações das relações entre animais humanos e não humanos.

Se por um lado há, como já mencionamos, uma verdadeira interação afetiva, empática, entre a narradora e a sagui Lisette, o outro animal representado é alvo de completo descaso quanto às suas necessidades enquanto ser senciente e fragilizado pela inserção forçada na sociedade humana. O primeiro macaco é descartado sem considerações quanto ao seu bem-estar ou segurança, não sem um esforço, admitido pela autora, por sublimar seu senso de responsabilidade:

> A inconsciência feliz e imunda do macacão-pequeno tornava-me responsável pelo seu destino, já que ele próprio não aceitava culpas. Uma amiga entendeu de que amargura era feita a minha aceitação, de que crimes se alimentava meu ar sonhador, e rudemente me salvou: meninos do morro apareceram numa zoada feliz, levaram o homem que ria, e no desvitalizado Ano Novo eu pelo menos ganhei uma casa sem macaco (1977, p. 45)

As qualidades contraditórias que emanam dos textos citados reproduzem, segundo entendemos, a mesma inquietação que caracteriza, neste estágio da pós-modernidade, a percepção sobre a alteridade animal e as implicações práticas, morais e éticas da questão. A manifestação dessa inquietação através da investigação na área das ciências humanas vem sendo denominada "giro", como explica Yelin:

> No âmbito dos estudos literários, a ideia de "giro" diz respeito, fundamentalmente, aos modos simbólicos que permitem pensar o humano e o animal como duas faces da mesma moeda, pois toda expressão simbólica se baseia em uma relação que, mediante a aproximação verbal de duas ordens de coisas diferentes, e mesmo opostas, revela uma analogia. O "giro animal" poderia ser entendido, então, entre outras interpretações possíveis, como uma transformação da relação entre esses dois termos, como uma mudança nos modos de funcionamento do simbolismo animal. Essa hipótese está relacionada com o giro de pensamento levado adiante, nas últimas décadas, pela filosofia: o questionamento da existência de uma linha divisória única e definitiva entre o território do humano e o do animal, e da ideia de simetria entre ambos os termos, duas questões intimamente ligadas entre si e cruciais para a construção de uma relação metafórica. ([s.d.] p.1)

Este é evidentemente o agente catalisador de todo o desenvolvimento do pensamento crítico antiespecista, no âmbito de muitas disciplinas, e, portanto, julgamos essencial traçar um roteiro histórico e oferecer um panorama contemporâneo da configuração desse pensamento, através dos pressupostos de dois dos mais consagrados teóricos do tema, os filósofos Peter Singer e Gary Francione. O diálogo da obra de John Coetzee com os pressupostos de Singer, adiantamos, é explícito, e foi uma das razões que motivaram sua eleição como objeto de análise.

1.3 O especismo como *doxa*

Ordenar, categorizar e hierarquizar são parte da metodologia científica, e regra de ouro do pensamento cartesiano que se alinha perfeitamente ao paradigma iluminista. Classificar sempre implica a eleição de critérios, de marcos regulatórios. Esses critérios parecem óbvios, naturais, concretos; mas são convenções, são construções, na maioria das vezes. O marco regulatório entre animais humanos e não humanos, se assim desejamos classificar os seres sencientes, costuma ser a capacidade cognitiva. Mas já Darwin, em sua teoria da evolução, alertava que os animais não humanos reproduzem em sua estrutura orgânica e suas respostas sensoriais exatamente todos os mesmos comportamentos observados nos humanos.

Não há garantias para a hegemonia do *homo sapiens* baseada apenas na exclusividade de sua capacidade cognitiva, este é um evento frágil e circunstancial. Foucault

credita a inspiração para escrever seu *As palavras e as coisas* a um texto de Jorge Luis Borges, onde a fragilidade dos nossos critérios classificatórios é denunciada pela descrição de uma divertida taxonomia dos animais:

> Este livro nasceu de um texto de Borges. Do riso que, com sua leitura, perturba todas as familiaridades do pensamento – do nosso: daquele que tem a nossa idade e a nossa geografia –, abalando todas as superfícies ordenadas e todos os planos que tornam sensata, para nós, a profusão dos seres, fazendo vacilar e inquietando, por muito tempo, nossa prática milenar do Mesmo e do Outro. Este texto cita "uma certa enciclopédia chinesa" onde será escrito que "os animais se dividem em: a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pêlo de camelo, l) et cetera, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas." (FOUCAULT, 2000, p. x)

Essa classificação, que nos parece risível por pouco científica, não é tão diferente da que utilizamos para diferir animais humanos e não humanos. Cada um dos seus itens estrutura-se sobre referenciais que dizem respeito exclusivamente à espécie humana: de quem são os animais, como eles nos parecem, que prejuízos nos trouxeram ("que acabam de quebrar a bilha"). Mas, seriam eles assim tão pouco científicos, se tolerarmos um certo empirismo?

Qualquer um que já conviveu com um gato ou cachorro travesso sabe perfeitamente que, logo após "quebrar a bilha", há uma qualidade comum a todos eles – um certo ar de culpa, receio de punição, desejo de turvar a percepção do acontecido provocando outros eventos que distraiam nossa atenção –, que serviria como referencial para agrupá-los de forma classificatória. O problema desse critério é sua efemeridade: logo depois de decorrido algum tempo, o animal já não mais "acabou" de quebrar a bilha, já não mais se comporta como alguém que acabou de quebrar a bilha.

Em síntese, a mudança de paradigma com relação aos direitos animais que vemos espelhada nas obras analisadas associa-se à gênese do próprio conceito de especismo, um modelo de pensamento, como já vimos, baseado na crença de que uma espécie detém o direito de utilizar outras como objetos, excluindo-as da comunidade moral, apenas pelo fato de ser outra espécie. A base teórica do especismo sustenta-se exatamente no império da lógica cartesiana. Animais não humanos seriam passíveis de coisificação simplesmente porque não apresentam as mesmas qualidades de raciocínio e capacidades cognitivas dos animais humanos.

A crítica ao especismo se faz principalmente com base na inconsistência desse argumento, quando comparado a uma situação análoga: se é certo dispor de animais como

objetos simplesmente porque eles têm menos capacidade de racionalizar, automaticamente seria moralmente lícito dispor da mesma forma de indivíduos humanos que por algum motivo também estivessem abaixo da capacidade cognitiva média da espécie: crianças muito pequenas, doentes mentais, pacientes comatosos, idosos com Alzheimer. A recusa do sociedade, pelo menos moral e institucionalmente, em privar esses indivíduos do status de sujeitos de direito, evidencia que na prática é a espécie, e não a racionalidade, o critério discriminatório.

Apenas no início do século XIX, como um desdobramento dos movimentos contra a escravatura e sufragista feminismo, surgiram também as primeiras organizações de proteção aos animais. Elas baseavam-se no princípio da compaixão e não da igualdade de direitos, e inspiravam-se na obra *Principles of Morals and Legislation* (1780), do filósofo inglês Jeremy Bentham, um dos precursores do utilitarismo, doutrina ética que postula basear nosso comportamento social na maximização do bem comum.

Esse pensamento propiciou a consolidação da ética bem-estarista no trato aos animais, que na visão dos críticos contemporâneos do especismo, não contribui para avançar a questão dos seus direitos. O bem-estarismo propõe diminuir o sofrimento dos animais escravizados, sem reconhecê-los necessariamente como sujeitos da própria vida. Por exemplo, desde que vivam uma existência confortável e sejam abatidos sem dor ou estresse, os bem-estaristas admitem a produção de animais para consumo alimentar humano.

Em meados da década de 1970 a questão dos direitos animais ganhou relevância acadêmica, evento marcado pela publicação de *Libertação Animal* pelo filósofo australiano Peter Singer. Ele sistematizou pela primeira vez a ideologia da causa animal, partindo das justificativas éticas, inserindo levantamentos empíricos coloridos por depoimentos dramáticos – "capítulo 3, visita a um criador industrial..." (2013, p. 139) – e concluindo, após contextualizar em roteiro histórico os diversos parâmetros do comportamento humano para com os animais não humanos, com a apresentação do conceito do especismo.

Singer afirma que no Ocidente a atitude para com os animais baseia-se inicialmente nas tradições judaica e da Grécia clássica, delineando o que denomina "pensamento pré-cristão"; em síntese, aquele apoiado na bem conhecida prescrição do Gênesis: "Sede fecundos, multiplicai-vos, enchei e submetei a terra; dominai os peixes do mar, as aves do céu e todos os seres vivos que rastejam sobre a terra"[18]. Já a vertente grega parte do pensamento de Aristóteles, e de sua justificação moral para a escravatura: o homem escravo é inferior ao homem livre em sua capacidade de raciocínio. Sobre Aristóteles, conclui Singer: "A natureza,

18 Gênesis 1:24-28

defendia ele, é essencialmente uma hierarquia na qual os que têm menor capacidade de raciocínio existem para servir aqueles que a possuem em maior grau." (2013, p. 275)

Note-se que essa hierarquia não tinha o ser ou não ser animal como maior parâmetro para inclusão na comunidade moral; tanto que humanos estavam sujeitos igualmente a tratamento "desumanizante". Singer dedica especial atenção ao mundo romano que se seguiria, no qual, de forma alguma, podemos inferir que não existiam considerações morais. Simplesmente, essas considerações estendiam-se apenas a determinados indivíduos – romanos, cidadãos livres, não cristãos – igualando outros homens e animais em sua "desumanidade". As carnificinas que aconteciam no Coliseu, onde milhares de homens e animais chegavam a ser mortos em um só dia, espelham esse posicionamento.

O cristianismo, numa manobra de certa forma retórica, elegeu o limite entre humano e outros animais para promover a inclusão de toda a espécie humana, sem exceção, dentro da comunidade moral, remetendo novamente à tradição do Antigo Testamento que colocava o homem como senhor da criação e único ser criado à imagem do divino. A partir de Cristo, todo o animal humano estava incluído como devedor e beneficiário de considerações morais, e automaticamente, como um referencial identitário, todo animal não humano ficava fora do alcance destas.

Isso não significou, porém, um abandono definitivo dos padrões aristotélicos de abordagem da questão. Visto que o que distinguia os homens dos animais, dentro dos novos parâmetros, era sua natureza divina e a presença da alma imortal, dali para a frente no desenrolar da civilização esse argumento foi repetidamente usado para garantir os interesses de grupos hegemônicos com relação a outras comunidades, fossem elas humanas ou não humanas, notadamente em situações pós-coloniais.

Sobre Descartes, revela Singer que a divulgação e adesão aos seus pressupostos sobre os direitos animais (na verdade, a inexistência destes) resultou numa fúria vivisseccionista em toda Europa, e podemos imaginar o grau de sofrimento infringido aos animais numa época onde mesmo para humanos a analgesia era praticamente inexistente. A prática da vivissecção parecia funcionar, à parte a investigação científica que propiciavam, como o próprio rito de passagem do acadêmico para o mundo da produção de conhecimento. Singer cita o depoimento de um desses pesquisadores:

> Batiam nos animais com perfeita indiferença e troçavam daqueles que se apiedavam das criaturas, como se elas sentissem dor. Diziam que os animais eram relógios; que os gritos que emitiam quando golpeados era o ruído de uma pequena mola que tinha sido acionada, mas o corpo não tinha sensibilidade. Pregavam as quatro patas dos

> pobres animais a tábuas para os dissecar e observar a circulação do sangue, que constituía o tema da conversa. (2013, p. 293)

A experimentação, aliás, é um dos aspectos da questão animal cujas implicações éticas são alvo de maior debate, desde sempre. Basta referir o recente episódio da invasão do centro de pesquisas do Instituto Royal em São Paulo, em outubro de 2013. Na ação, ativistas libertaram quase 200 cães da raça *beagle* que eram utilizados para testes de medicamentos, produtos de limpeza e cosméticos, dividindo opiniões e suscitando grande debate através da mídia e redes sociais.

O tratamento dispensado pela mídia ao evento específico da invasão do Instituto Royal e à questão da moralidade da experimentação em animais, aliás, nos interessa especialmente, já que um dos objetos – a tira – será investigado como possível espaço de maior aprofundamento reflexivo dentro do jornal. O tratamento jornalístico do assunto refletiu o alinhamento da mídia com o pensamento conservador hegemônico, ainda que revestido da estética democrática que caracteriza a imprensa neoliberal.

Exemplos: logo após o evento, o jornal *Folha de São Paulo*, em seu espaço *Opinião*, propôs a questão: "É certo usar animais em pesquisas científicas?". Para argumentar a favor dos testes elegeu o médico nefrologista e coordenador do Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de São Paulo, José Medina Pestana. Mas para argumentar contra, em lugar de outro cientista[19], convidou o rabino Nilton Bonder, criando assim não uma oposição entre o "sim" e o "não", mas entre o pensamento científico e o filosófico, como se incompatíveis. Já a revista *Veja*, em matéria de capa sobre a invasão, forneceu uma descrição generalizante e redutora sobre os ativistas:

> Como as sufragistas inglesas do século XX na Inglaterra, que queimavam igrejas e vitrines de lojas, as mulheres brasileiras defensoras de animais recorreram a gestos de alta dramaticidade. […] O perfil mais comum da defensora intransigente dos animais é a mulher de classe alta, entre 30 e 50 anos, sem filhos, sempre pronta a adotar um bicho abandonado. (ARAGÃO, MEGALE, 2013, p.90-91)

Enfim, se a Peter Singer é creditado o mérito de ter popularizado o debate intelectual sobre o pensamento especista, merecem destaque as contribuições do PhD em filosofia Tom Regan – cujo texto mais conhecido é *Empty Cages: Facing the Challenge of Animal Rights* (2004) – e do filósofo e PhD em Direito Gary Francione, ambos americanos. Embora Regan tenha avançado o debate iniciado por Singer, foram as posições de Francione que

19 Uma escolha óbvia teria sido o biólogo Sergio Greif, coautor do livro *A Verdadeira Face da Experimentação Animal: A sua saúde em perigo,* e que tomou parte nas investigações sobre o instituto a pedido do Ministério Público.

estabeleceram uma relação dialética com as proposições do filósofo australiano, e portanto é desejável contextualizá-las.

Até o final do século XX, havia consenso sobre a supremacia da contribuição crítica de Peter Singer sobre os conceitos de especismo e abolicionismo, mas a publicação por Gary Francione do livro *Animals, property, and the law* (1995) veio aprofundar o debate. Nele, Francione propõe que a raiz do tratamento discriminatório dispensado aos animais é sua compreensão como propriedade privada, e que daí deriva sua exclusão da comunidade moral. Seguiram-se as publicações de *Rain without thunder: the ideology of the animal rights movement* (1996) e *Introduction to animal rights: your child or the dog?* (2000).

A posição de Francione alinha-se especialmente com a filosofia e a prática do veganismo. Veganismo, ou *veganism*, termo criado pelo britânico Donald Watson em 1944, designa uma postura de boicote à exploração de animais como meios para fins, e vai muito além da dieta vegetariana restrita. Ele compreende a recusa em consumir qualquer produto que contenha componentes de origem animal – como couro, lã ou seda no vestuário – , que tenha sido produzido a partir da força de trabalho ou testado em animais ou mesmo por corporações que tenham em seu *mix* outros produtos com essas características.

Logo configurou-se uma polarização dentro do pensamento abolicionista – aquele que questiona qualquer tipo de uso de animais – opondo Singer e Francione. Singer, desde então, tem sido caracterizado como bem-estarista, ou seja, alinhado aos tradicionais pressupostos de Benjamin Benthan, e Francione como abolicionista de fato. Tal configuração pode ser tomada como válida se atentarmos para algumas peculiaridades do pensamento de Singer, como quando afirma: "...a rejeição do especismo não implica que todas as vidas tenham igual valor". (2013, p. 32)

Para Singer, resumidamente, um animal perde menos ao perder a própria vida do que um ser humano ao perder a sua, devido à diferença de potenciais de realização intrínsecos a cada um. O próprio Francione assumiria diretamente o papel de principal crítico de Singer:

> *Unlike most other authors in this field, I maintain that we ought to abolish animal use altogether and not seek to regulate our exploitation of animals to make it more "humane." In this sense, my analysis differs from that of Peter Singer who, in Animal Liberation, maintains that our use of nonhumans may be morally acceptable if we ensure that animals have reasonably pleasant lives and relatively painless deaths. I maintain that we have no moral justification for treating animals as replaceable resources—as our property—however "humanely" we may treat them or kill them.*[20](2008, s.p.)

20 Ao contrário da maioria dos autores neste campo, mantenho que temos que abolir o uso de animais de uma vez por todas, e não investir na regulamentação da nossa exploração dos animais para torná-la mais "humana". Neste sentido, minha análise difere da de Peter Singer que, em Libertação Animal, mantém que

A diferença fundamental entre o pensamento de Singer e o de Francione, no que diz respeito ao tratamento igualitário de indivíduos humanos e não humanos repousa exatamente no valor atribuído às capacidades cognitivas, remetendo-nos, uma vez mais, à validade dos pressupostos cartesiano com referência à ética animal. Francione é explícito: *"I link the moral significance of nonhumans with sentience alone, and I explicitly reject the notion that humanlike cognitive characteristics are required for full membership in the moral community.*[21] *(2008, s.p.)*

Para ilustrar a posição de Singer, nada melhor que sua participação no livro *The Lives of Animals* (1999), de J.M. Coetzee. Nele o autor reproduz suas falas durante as Tanner Lectures na Universidade de Princeton, em 1997, porém através de uma solução metaficcional: é a personagem Elisabeth Costello, escritora convidada a pronunciar-se num fictício Appleton College, que desenvolve os temas abordados por Coetzee na vida real: "Os filósofos e os animais", e "Os poetas e os animais". Seguem-se quatro ensaios de autoria de teóricos da questão animal em diversas áreas. o capítulo assinado por Singer – sob o título apenas de *Peter Singer* – reproduz um suposto diálogo entre o filósofo e sua filha Naomi, onde ele explica em que seu pensamento difere daquele postulado pela personagem protagonista da obra, a escritora Elisabeth Costello:

> *There´s a more radical egaliatarism about humans and animals running through her (de Costello) lecture than I would be prepared to defend. […] Anyway, when I say that all animals – all sentient creatures – are equal, I mean that they are entitled to equal consideration of their interests, whatever those interests may be. […] But I don´t say that all animals have the same interests. Species membership may point to things that are morally significant. When it comes to the wrongness of taking life, for example, I´ve always said that different capacities are relevant to the wrongness of killing.*[22] (SINGER in COETZEE *et al.*, 1999, p. 86–87)

Fica evidente, portanto, que a diferença irreconciliável entre os pressupostos de Singer e Francione repousa sobre a validação da capacidade cognitiva, a razão, como

---

nosso uso de não humanos pode ser moralmente aceitável se nos certificarmos de que eles terão vidas razoavelmente agradáveis e morte indolor. Mantenho que nós não temos justificativa moral para tratar animais como recursos renováveis – como nossa propriedade – não importa quão "humanitariamente" possamos tratá-los ou matá-los. (Tradução minha)

21 Relaciono a significância moral dos não humanos apenas à senciência, e rejeito explicitamente a noção de que características cognitivas similares às humanas são requisito básico para inclusão na comunidade moral. (Tradução minha)

22 Existe mais igualitarismo radical em ação na palestra dela (de Costello) do que eu estaria preparado para defender. De qualquer forma, quando digo que todos os animais – todas as criaturas sencientes – são iguais, quero dizer que todos devem receber igual consideração sobre seus interesses, sejam quais forem esses interesses. […] Mas não afirmo que todos os animais têm os mesmos interesses. Diferenças entre espécies podem ser moralmente significantes. Com relação à condenação do ato de tirar a vida, por exemplo, tenho sempre dito que capacidades diferentes são relevantes para a condenação do ato de matar. (Tradução minha)

qualidade que confere a seus portadores supremacia sobre os interesses de outros indivíduos, em detrimento da qualidade de senciência. No limite, mais uma vez nos deparamos com o embate entre paradigmas rivais, iluminista e pós-moderno.

Isto evidencia também que a mudança de paradigma ideológico quanto ao relacionamento homem/animal encontra-se em pleno andamento. Ela alinha-se entre as transformações sociais representativas do paradigma pós-moderno, e sua representação nas narrativas contemporâneas inscreve-se entre os interesses dos estudos que contemplam a interação literatura/sociedade, de forma equivalente àquela que se ocupa da inclusão de outras minorias.

Nesse sentido, extremamente significativa é a contribuição do filósofo francês Jacques Derrida através do texto *O animal que logo sou*, originalmente publicado em 1997 como integrante das atas do colóquio *L´animal autobiographique* realizado em Paris. Sem jamais utilizar o jargão do antiespecismo, sem referir sequer as expressões "especismo" ou raramente a "direitos animais", Derrida produziu uma das mais sensíveis e abrangentes reflexões sobre a questão animal em sua dimensão filosófica. Tudo parte do desconforto experimentado ao sentir-se observado, nu, por sua gata.

Ao refletir sobre esse desconforto, esse mal-estar que ele de forma divertida denomina "animal-estar"[23], admite que há um olhar do animal em nossa direção, e que é preciso vencer a nossa própria cegueira, a nossa negação desse olhar. Pois se podemos sentir o olhar do animal sobre nós, é porque podemos, num nível instintivo, percebê-lo, ao animal, como pessoa, como ser vivente. Indo além, Derrida apercebe-se de que há uma "vergonha de ter vergonha" sob o olhar do animal, vergonha que torna-se mais intensa quando se está na presença de outro ser humano, e que desta sensação pode-se inferir inúmeras relações com a forma como a humanidade lida com a alteridade no caso específico da questão animal.

Refere-se, muito a propósito, à própria forma como animais são reduzidos a um outro homogêneo que continua por negar-lhes individualidade, a um outro que serve apenas como referencial para nossa própria humanidade, e ainda percebe também a forma como as representações de animais servem-se predominantemente de estereótipos ou arquétipos:

> Não, e não, meu gato, o gato que me olha no quarto ou no banheiro, esse gato que não é talvez "meu gato", nem "minha gata", ele não vem aqui representar, como embaixador, a imensa responsabilidade simbólica de que nossa cultura desde sempre encarregou a raça felina, […] Se digo "é um gato real" que me vê nu, é para assinalar sua insubstituível singularidade. Quando ele responde ao seu nome (seja lá o que queira dizer "responder", e esta será pois nossa questão), ele não o faz como um exemplar da espécie "gato", ainda menos de um gênero ou de um reino

23 "*d'animalséance*", no original. (DERRIDA, Jacques. L'animal que donc je suis. Paris: Galilee, 1999)

> "animal". É verdade que eu o identifico como um gato ou uma gata. Porém, antes mesmo dessa identificação, ele vem a mim como este vivente insubstituível que entra um dia no meu espaço, nesse lugar onde ele pôde me encontrar, me ver, até me ver nu. Nada poderá tirar de mim, nunca, a certeza de que se trata de uma existência rebelde a todo conceito." (2002, p.26)

Derrida propõe uma "operação de desarmamento" que consistiria em vencer a denegação histórica da alteridade animal, processo esse que considera já iniciado desde os últimos dois séculos, através dos já citados movimentos pela proteção aos animais que vieram no bojo de uma tendência global pela contemplação dos direitos das minorias. O pensamento de Derrida alinha-se, no campo literário, com a ideia do "giro animal" já descrita por Yelin, que ele qualifica como um movimento que "deveria obrigar-nos a inquietar todos estes conceitos, a fazer mais do que problematizá-los." (2002, p. 48-49)

Assim, o desejo de explorar, na narrativa contemporânea, pós-moderna e pós-colonialista, a forma como é representado esse novo olhar sobre a alteridade que desafia a fronteira entre espécies, levou à escolha do romance *Disgrace***,** de J.M. Coetzee (☆1940 -...) como nosso objeto de análise. O escritor nasceu na Cidade do Cabo, África do Sul, poucos anos antes da instauração do regime conhecido como *apartheid* em seu país. Viveu na Inglaterra e EUA, onde lecionou, obtendo doutorado em linguística das línguas germânicas pela Universidade do Texas em 1968. Em 2002 emigrou para a Austrália, e em 2003 recebeu o prêmio Nobel de Literatura. Atualmente leciona na Universidade de Adelaide.

Sua carreira no campo da ficção começou em 1969, mas o primeiro livro, *Dusklands*, só foi publicado na África do Sul em 1974. Coetzee recebeu ainda o *Bookers Prize* (UK) por duas vezes: primeiro por *Life & Times of Michael K* em 1983 e o segundo por *Disgrace*, em 1999. Em seu próprio país, recebeu por três ocasiões o mais alto reconhecimento literário através do prêmio CNA, por *In the Heart of the Country* (1977), *Waiting for the Barbarians* (1980) e *Life & Times of Michael K* (1983).

O olhar sobre o animal é frequente na obra de Coetzee. *The lives of animals*, por exemplo, é um conjunto de ensaios entremeado pela narrativa da experiência da personagem Elisabeth Costello, ao vivenciar a solidão intelectual decorrente da má acolhida do pensamento antiespecista pela comunidade acadêmica a quem se dirige. Esse sentimento de rejeição adquire uma nota ainda mais pessoal quando experimentado por Costello a partir do próprio filho e da nora, ambos intelectuais, ele acadêmico. Em seu desabafo final, a caminho do aeroporto com o filho, após as palestras e o debate subsequente onde suas proposições enfrentaram forte questionamento, a personagem rende-se à incerteza:

> *I seem to move around perfectly easily among people, to have perfectly normal relations with them. Is it possible, I ask myself, that all of them are participants in a crime of stupefying proportions? Am I fantasizing it all? I must be mad! Yet every day I see the evidences. The very people I suspect produce the evidence, exhibit it, offer it to me. Corpses. Fragments of corpses that they have bought for money*.[24] (COETZEE., 1999, p. 70)

Percebemos uma similaridade entre essa representação da sensação de isolamento intelectual e afetivo, e o tratamento dado ao mesmo tema pelo autor Isaac Bashevis Singer em suas memórias *Amor e Exílio* (2007), relato autobiográfico que cobre desde a infância do escritor na Polônia do início do século XX até sua ida como imigrante para os Estados Unidos, pouco antes da Segunda Guerra Mundial.

As indagações de Singer – ele próprio um vegetariano por objeções de consciência – sobre a dimensão ética do tratamento dispensado aos animais desembocam em certo momento da trama num estado de exílio físico e espiritual do narrador. Esta circunstância fica evidenciada no relato do trajeto de navio entre a Europa e a América, quando Singer, ao dirigir-se ao garçom do refeitório de bordo, decide-se finalmente pela dieta vegetariana, sendo hostilizado por este e pelos outros passageiros:

> Imediatamente me fizeram perguntas das mesas entre as quais eu estava espremido. […] Por que eu era vegetariano? Era por causa da saúde? Por recomendação médica? Era devido à religião? Os homens pareciam ofendidos porque eu introduzira uma espécie de controvérsia nas suas vidas. Tinham vindo para se divertir, não filosofar sobre a angústia dos animais e peixes. (SINGER, 2007, p. 255)

Bem mais adiante, ao final da viagem, Singer vê-se agraciado com um tratamento mais gentil e tolerante em relação às suas convicções morais e opções dietéticas, o que lhe traz menos alívio do que dúvida, remetendo à mesma hesitação de Costello:

> Abri (a porta da cabine), acendi a lâmpada e encontrei uma surpresa. Sobre minha mesa, uma enorme salada de frutas e uma garrafa de vinho. Ou o sombrio garçom se arrependera, ou alguém notara que eu estava sendo maltratado. Ou talvez meu ressentimento em relação ao garçom fosse resultado de uma série de alucinações? Tudo era possível. (2007, p. 269)

Porém, é de *Disgrace* que se ocupa nosso estudo, e existem razões para tal. O romance narra a trajetória do professor universitário David Lurie, sua derrocada de uma posição confortável na universidade de Cape Town para um limbo existencial e afetivo

24 Pareço circular facilmente entre as pessoas, relacionando-me perfeitamente com elas. É possível, eu me pergunto, que todas elas sejam participantes de um crime de proporções espantosas? Estou fantasiando tudo isso? Eu devo estar louca! No entanto, todos os dias vejo as evidências. Os próprios suspeitos as apresentam a mim, as exibem, as oferecem. Cadáveres. Fragmentos de corpos que eles compraram por dinheiro.

provocado pelo escândalo de seu envolvimento sexual com uma jovem aluna. Cético, egocêntrico, hedonista, Lurie vê-se repentinamente arremessado a realidades que preferia ignorar, tão distantes do universo metropolitano do mundo acadêmico de Cape Town como a longa quilometragem por estradas áridas que conduz ao ambiente rural onde vive sua filha Lucy. Ela é uma neo-hippie que luta sozinha para manter-se em sua pequena propriedade agrícola, não por acaso erigida sobre os despojos de uma comunidade alternativa fracassada.

Ali, Lurie toma contato com uma dinâmica de interação interpessoal onde os parâmetros civilizatórios que lhe eram caros encontram-se deslocados; é a supremacia conferida pela capacidade de adaptação, e não a razão, o diferencial hierárquico na comunidade moral. Tanto é assim, que o rústico e iletrado Petrus, vizinho e agregado de Lucy, traça durante a narrativa sua ascensão ao poder, poder esse que é didaticamente, maquiavelicamente demonstrado também no trato com os animais; novamente, é a reafirmação do não ser animal servindo como referencial identitário.

Por sua vez, de referências exclusivamente metafóricas no início, o olhar de Lurie sobre os animais passa a percebê-los como indivíduos no decorrer da narrativa. O ápice desse reajuste de foco acontece quando Lurie decide trabalhar como voluntário no abrigo de animais local. Ele toma a si a terrível tarefa de dispor dos cadáveres dos animais eutanasiados, imprimindo a ela um reconhecimento da dignidade póstuma daqueles seres: recusa-se, o que seria logisticamente mais fácil, a descartá-los como lixo, e dispõe-se à trabalhosa viagem até um centro de incineração, para que os restos daqueles a quem foi negada a chance de existir recebam pelo menos a homenagem tardia da individualidade, do status de pessoa.

Tomar *Disgrace* como objeto desta pesquisa apenas por sua ambientação eventual num cenário familiar ao movimento globalizado da proteção aos animais – que de resto, é apenas uma ramificação da causa abolicionista – seria justificativa muito superficial. Na verdade, vamos buscar nossa fundamentação bem antes, na já citada inserção de Coetzee como autor significativo da literatura pós-colonial e na movimentação evidenciada em sua obra entre os paradigmas rivais da contemporaneidade, conforme afirma Silva: "*His texts interrogate and enact issues related to poststructuralist, postmodern and postcolonial theory to such an extent that Teresa Dovey conceives them as 'criticism-as-fiction', or fiction-as-criticism*"[25]. (2011, p. 13)

Encontramos ainda nos primórdios das circunstâncias pós-coloniais que provavelmente condicionam a mundivisão, por identificação ou rejeição, dos personagens

25 "Seus textos indagam e consolidam questões relacionadas à teoria pós-estruturalista, pós-moderna e pós-colonial a tal ponto que Teresa Dovey os qualifica de 'crítica-enquanto-ficção', ou 'ficção-enquanto-crítica'".

propostos por Coetzee, elementos que interessam, por analogia, às práticas da dominação especista. Silva se refere às práticas da exclusão implementadas pelo *afrikaner*[26] na África do Sul e que tiveram sua validação máxima durante o período do Apartheid, a segregação racial institucionalizada naquele país a partir de 1948. Segundo a autora, a justificação da imposição colonial veio inicialmente através do ideal de homem como medida de todas as coisas que caracteriza o humanismo iluminista. Evidentemente que as populações nativas, quando comparadas a esse parâmetro, eram consideradas "menos humanas" e consequentemente, de forma bastante conveniente para os planos de ocupação colonial, menos inscritas no status de sujeitos de direito.

Por fim, a retórica do poder foi, segundo Silva, um poderoso instrumento em ação no desenrolar pós-colonial da África do Sul: "*Control over language has been one of the main features of imperial oppression. Being an opaque medium, language possesses the ability both to express and to obscure*"[27]. (SILVA, 2000, p. 7) Assim, entendemos que observar a representação do mesmo mecanismo retórico, aplicado a diferentes agentes dentro do mesmo contexto, pode oportunizar um aprofundamento da percepção da manifestação da *doxa* através do discurso literário. Como diria Robert, 'Cada conto, cada novela, contém um "sim" e um "mas" pronunciados com igual intensidade; um "sim" que é aquiescência do pensamento comum e um "mas" que, sem negá-lo, submete o pensamento comum a uma prova decisiva da qual jamais sairá imune.' (ROBERT, apud YELIN, 1969, p. 9)

1.4 Os argumentos especistas

A maioria dos filósofos fundadores ocupa-se, pelo menos tangencialmente, da questão ética no tratamento dispensado aos animais. Mas, como afirma Derrida, com exceção da mais imediata contemporaneidade, são autores que jamais contemplaram a alteridade do animal: "Essa categoria de discursos, de textos, de signatários (os que jamais ser viram vistos por um animal que se dirigia a eles) é de longe a mais abundante; é ela, sem dúvida, que reúne todos os filósofos e todos os teóricos enquanto tais." (2002, p. 32) Por si, isso revela que o tema inquieta a humanidade desde sempre, mas torna digna de nota a ausência de obras dedicadas exclusivamente ao assunto mesmo sob o prisma antropocêntrico. As considerações que existem – inseridas no bojo de outras discussões onde a questão animal não é tema central – são orientadas principalmente através dos paradigmas do pensamento clássico e seus desdobramentos, como por exemplo a abordagem cartesiana.

---

26 *Afrikaner* é o termo adotado para designar a si próprios pela população Boer – formada por colonos holandeses e franceses – na África do Sul. A cultura e linguagem decorrentes são denominadas afrikaans.

27 Controle sobre a linguagem tem sido uma das principais características da opressão imperialista. Sendo um meio opaco, a linguagem possui a habilidade tanto de expressar como de obscurecer. (Tradução minha)

Quando apreciados sob o olhar do antiespecismo, a esses pressupostos são geralmente contrapostas argumentações baseadas na apreciação de dilemas da ética aplicada. Portanto, a oposição e o embate entre os argumentos especistas e antiespecistas serve bem como exemplo da caracterização de *doxa* formulada por Roland Barthes a partir de conceitos aristotélicos: o pensamento antropocêntrico iluminista tomado como *doxa* e seu questionamento, conforme diria Barthes, como discurso "*paradoxal*" (2004, p. 135, grifo do autor). Fica evidente porque ao pensamento antiespecista parece restar, digamos assim, o "ônus da prova".

Como afirma Naconecy, a tarefa da filosofia é "pensar 'até o fim'" (p.13, 2006). Porém o próprio conceito de *doxa* como constituição do senso comum, hegemônica, disseminada e aceita sem questionamento, de forma "*pegajenta*" como qualifica Barthes (2004, p.135), explica porque mesmo o pensamento mais sofisticado é impregnado pela *doxa* de sua época. Aliás, vencer a barreira da *doxa* é tarefa do pensador.

No decorrer da história da filosofia, ao tratar de questões éticas referentes a minorias sociológicas como mulheres ou escravos, grandes teóricos furtaram-se a aprofundar a análise, afirma Midgley. E ainda, "nas raras ocasiões em que esses teóricos não fogem, mas consideram tais assuntos mais detalhadamente, suas discussões muitas vezes parecem como se eles próprios não as tivessem escrito." (1983, p.74) O mesmo é percebido, novamente, por Derrida em relação aos animais, e referindo-se a Descartes, Kant, Heidegger, Lacan e Levinas: "Seus discursos são fortes e profundos, mas neles tudo se passa como se eles nunca tivessem sido vistos, sobretudo nus, por um animal que se dirigisse a eles. […] A experiência do animal que vê, do animal que os observa, não a tomaram em consideração na arquitetura teórica ou filosófica de seus discursos." (2002, p. 33)

Portanto, não é de espantar que a argumentação paradoxal do antiespecismo force seu caminho, servindo-se do discurso acrático, aquele que é consciente e proposital, e mais, que deva servir-se – retoricamente – de dilemas éticos originados de inquietações oportunizadas pela dimensão concreta para validar seus pressupostos. Mesmo porque, é nessa dimensão do concreto, de forma empírica, que o pensamento especista vai comumente buscar embasamento quando confrontado pelo discurso abolicionista.

Tanto é assim, que Carlos Naconecy estruturou sua obra *Ética & Animais* sob o subtítulo "*um guia de argumentação filosófica*", enumerando em tópicos os argumentos mais comuns dos quais lança mão o pensamento antropocêntrico, e respondendo a eles objetivamente um a um. Salientamos que todas as argumentações que se seguirão, tanto

aquelas que representam o pensamento especista como as contra-argumentações antiespecistas, têm por base esse texto.

Na maioria desses argumentos a *doxa* se apresenta abertamente, autorreferenciada ("é justo fazer isso porque todos agem assim, ou porque sempre foi assim, ou porque é uma 'lei da natureza', ou porque não há outro jeito"...). Muitos se valem, também, de afirmações vagamente respaldadas pela *doxa* científica, e disseminadas através dos anos, por exemplo, pelos meios de comunicação de massa (não por acaso, apontados por Roland Barthes como veículos preferenciais da *doxa*). Entre os argumentos que poderíamos chamar de base *natural*, ressaltamos o Ecológico e o da Expansão.[28] Segundo o autor, o Argumento Ecológico baseia-se na seguinte suposição:

> Na natureza os mais fracos são eliminados. Um animal não respeita o outro. Pelo contrário, eles se matam. O mundo é constituído de predadores e de presas, e nós, como mais um predador, estamos no topo da cadeia alimentar. Sendo o predador mais poderoso, temos o direito de explorar as outras criaturas. (2006, p. 88)

28 Carlos Naconecy afirma que a ética "não deve ser inaplicável no mundo concreto". (2006, p.33) No entanto, a ética impõe dilemas, e alguns deles podem ser insolúveis neste momento. Por exemplo, os povos nativos do Polo Norte, impossibilitados de praticar a agricultura, podiam apenas servir-se de animais como fonte de alimentação e vários outros recursos. Isso torna morais as atividades da caça? Naconecy relata também que povos primitivos dedicados à caça frequentemente demonstram objeções de consciência a essa prática, prestando homenagens póstumas e sacralizando os animais que predam – e tal acontece entre os *inuit* (esquimós). A intuição da imoralidade permanece, mesmo diante da impraticabilidade da ética. Ainda assim, ao responder filosoficamente aos argumentos "naturais", apoiados no que consideram-se evidências concretas, isto é feito porque esses argumentos vão buscar justificativa numa certa "*doxa* científica", ou seja, um discurso pseudocientífico cuja "vontade de verdade" – num sentido foucaltiano – escolhe ignorar evidências contrárias ainda que científicas. Por exemplo, diz a "*doxa* científica" que só a carne vermelha pode fornecer certas proteínas e o ferro necessários à nutrição humana. Uma infinidade de estudos acadêmicos comprova o contrário – que feijões e vegetais de folhas escuras são capazes de fornecer essas proteínas e ferro, e também o cálcio que o discurso hegemônico médico proclama ser essencial absorver a partir do leite produzido por fêmeas de outras espécies, como a bovina (aliás, numa contradição do próprio "discurso natural", pois não há na natureza nenhuma outra espécie que se alimente do leite de outra, a não ser a humana). Poderíamos entrar numa argumentação de base bioquímica e não faltariam fontes para isso, porém entendemos que 1.este é um trabalho da área de humanas e assim deve ser estruturado. 2.Tratar como científicas (no sentido de ciências "duras", estritamente empíricas) afirmações que na verdade não o são, seria cair numa armadilha argumentativa. É extremamente relevante evocar, porém, por seu ineditismo e credibilidade, a Declaração de Cambridge, onde neurocientistas e outros pesquisadores, liderados por Philip Low, declararam-se, em 2012, convencidos da evidência de consciência em várias espécies animais pesquisadas: *We declare the following: "The absence of a neocortex does not appear to preclude an organism from experiencing affective states. Convergent evidence indicates that non-human animals have the neuroanatomical, neurochemical, and neurophysiological substrates of conscious states along with the capacity to exhibit intentional behaviors. Consequently, the weight of evidence indicates that humans are not unique in possessing the neurological substrates that generate consciousness. Non-human animals, including all mammalsand birds, and many other creatures, including octopuses, also possess these neurological substrates."* (Declaramos o seguinte: "A ausência de um neocórtex não parece impedir um organismo de experimentar estados afetivos. Evidências convergentes indicam que os animais não humanos têm os substratos neuroanatômicos, neuroquímicos e neurofisiológicos de estados de consciência, juntamente com a capacidade de exibir comportamentos intencionais. Por conseguinte, evidências indicam que os humanos não são os únicos que possuem os substratos neurológicos que geram consciência. Os animais não humanos, incluindo todos os mamíferos e aves, e muitas outras criaturas, incluindo polvos, também possuem estes substratos neurológicos.) ("Francis Crick Memorial Conference 2012: Consciousness in Animals", [s.d.]) (Tradução minha)

Este argumento valida a predação para alimentação e deriva para a legitimação do uso de animais como força de trabalho, estoque e matéria-prima, e apresenta uma contradição básica. Ele busca uma validação de ordem moral (para um comportamento humano) num comportamento amoral (por parte dos animais), além de supor que "poder fazer significa ter direito de fazer" (2006, p.88). Sua falha é que ou bem se justifica a superioridade humana por nossa capacidade de julgamento moral, assumindo tanto seu bônus como seu ônus, ou bem nos igualamos aos outros animais em sua incapacidade de discernimento moral, o que destrói a proposição inicial de superioridade, e portanto, do direito de dispor dos animais, arremessando-nos numa falácia de círculo vicioso.

Uma das definições de "natural" é caracterizar um fato ou ação que acontece sem concorrência ou interferência da racionalidade. Essa definição derruba as justificativas de analogia "natural" de comportamentos, já que o especismo quer atribuir um valor não relativo à racionalidade. A posição humana no topo da cadeia alimentar não é "natural", pois decorre do uso instrumental da razão.

Animais não humanos não têm a oportunidade de optar por outro comportamento, no momento presente da evolução das espécies. Muitos seres humanos também, carecendo de faculdades mentais, são incapazes de discernimento, e nem por isso são excluídos da comunidade moral. Animais, e seres humanos diferenciados, são pacientes morais – beneficiam-se de considerações éticas –, mas não são agentes morais – seu nível reduzido de discernimento os torna inimputáveis.

Uma percepção que permeia toda a argumentação abolicionista é a de que não há nenhuma característica ou qualidade comum a todos os membros da espécie humana sem exceção, e ao mesmo tempo ausente em todos os membros de espécies não humanas sem exceção, que pudesse justificar sua exclusão da comunidade moral. Nem mesmo a racionalidade, da qual carecem recém-nascidos, comatosos, etc... Para Aristóteles, dentro da própria comunidade humana existem indivíduos normais com capacidade cognitiva reduzida

– era assim que via os escravos, os quais entendia como naturalmente fadados à escravidão.[29] Segundo nos conta Peter Singer em *Libertação Animal,*

> Aristóteles não nega que o homem é um animal; de fato, ele define o homem como um animal racional. Compartilhar uma natureza animal comum, contudo, não é o bastante para justificar uma consideração igual. Para o filósofo, o homem que é escravo por natureza é um ser humano tão capaz de sentir prazer e dor como qualquer outro. No entanto, como é considerado inferior ao homem livre quanto a seu poder de raciocínio, Aristóteles o considera um "instrumento vivo". (2013, p. 275)

O Argumento Ecológico supõe ainda que algo é correto e desejável simplesmente por ser natural, uma linha de raciocínio que levada ao extremo, resultaria, por exemplo, na suspensão de toda atividade médica terapêutica, visto que é natural que as doenças sigam seus cursos, ou que, tendo homens naturalmente (biologicamente) maior massa muscular do que mulheres, é legítimo que exerçam sua força física para coagi-las. Poder praticar uma ação não significa que devemos, ou que temos direito de praticar essa ação, quando há alternativas. A cadeia alimentar, do ponto de vista da espécie humana, é flexível; do ponto de vista dos outros animais, não.

Já o Argumento da Expansão é de fundo pragmático; pleiteia que se principiarmos por incluir mais e mais categorias de seres na comunidade moral, isso resultaria na impossibilidade da sobrevivência humana, visto que não poderíamos nos alimentar sequer de vegetais[30], e no fim nem mesmo remover as pedras do caminho. De fato, quanto mais se amplia o círculo dos sujeitos de direito, mais concessões nos vemos obrigados a fazer com relação ao nosso bem-estar individual, ou como coletividade. Mas pode-se propor, neste caso, a aplicação da regra utilitarista do mal menor. Visto que vegetais, até os últimos resultados amplamente aceitos pela ciência, carecem de córtex cerebral e sistema neurológico, é razoável supor que sejam incapazes do mesmo potencial de senciência dos animais.

---

29 É bastante improvável que os escravos gregos, como os excluídos da contemporaneidade, tivessem oportunidades ou incentivos para desenvolver suas capacidades cognitivas, e por outro lado, há testemunhos pontuais de escravos de grande saber, que atuavam como preceptores dos filhos dos senhores. É ainda muito curioso comparar essa visão determinista aristotélica com uma declaração do próprio Singer: "Quando pagamos um salário alto a uma pessoa para programar um computador e um salário baixo a outra pessoa para limpar um escritório, na prática estamos pagando mais para quem tem o QI maior. Isso significa que pagamos as pessoas por algo determinado em parte antes de elas nascerem..."(2013, p. 430). Singer parece acreditar que humanos restritos a trabalhos braçais o fazem, em geral, não por falta de oportunidade de desenvolvimento intelectual, mas porque são naturalmente, geneticamente, menos dotados de capacidades cognitivas. Deslizes argumentativos como esse – que não invalidam sua imensa contribuição aos estudos antiespecistas – são o alvo da maioria das críticas por parte de seu principal questionador, Gary Francione.

30 À "defesa" dos vegetais tem sido atribuída a denominação anedótica, no círculo informal do antiespecismo, de "alfacismo", visto que raramente são evocados os potenciais direitos das couves ou das ervilhas, mas sempre das alfaces, num flagrante "botano-especismo"!

Do ponto de vista evolucionário, não é necessário que um vegetal experimente sofrimento, pois ao contrário dos animais, esse sofrimento de pouco ou nada valeria no sentido de preservar a própria vida. Vegetais não possem reflexo de fuga diante de ameaças à sua integridade nem aparentemente manifestam sinais de inconformidade ou sofrimento por serem colhidos, aliás, a estrutura da maioria dos vegetais comporta que sofram mutilações de extensão impensável para a vida animal e continuem vivos.

Ainda assim, a mesma lógica de inclusão moral que norteia a causa animal, e que prioriza a vida – já que uma das possíveis definições de senciência é a capacidade de perceber-se no mundo – estende já seu olhar à causa vegetal[31], e novos problemas éticos se colocarão no futuro. Em síntese, a possibilidade de senciência nos vegetais, e o dilema ético que daí decorreria, não nos autoriza a agir de forma imoral com relação aos animais. Como afirma Naconecy:

> ...não precisamos debater ou esperar para descobrir se outras coisas da natureza (como vegetais e ecossistemas) têm um status moral antes de pararmos de aprisionar e matar aqueles animais que já sabemos que têm esse status [...]. Esses animais já são eticamente importantes – agora. (2006, p. 137)

Já os argumentos da Subjetividade e do Sofrimento nos remetem a Descartes, e sua bem conhecida convicção de que os animais não passam de máquinas vivas, cujas manifestações de sofrimento seriam apenas reações mecânicas, uma vez que seriam desprovidos de uma alma imortal, além é claro, de razão.

O Argumento da Subjetividade declara que não é cabível aplicar ética ao tratamento dispensado aos animais porque "nada podemos saber a respeito das experiências mentais ou estados subjetivos dos animais, se é que existem". (NACONECY, 2006, p. 100) Diz ainda que supor que animais experimentam sensações ou sentimentos similares aos humanos é uma antropomorfização indevida, uma projeção de experiências exclusivamente humanas, e que, como os animais não possuem mente ou linguagem simbólica, são incapazes de experimentar

---

31 Na década de 1970, vertentes de pensamento holístico de inspiração orientalista associadas ao movimento da contracultura e sua perspectiva ecológica disseminaram obras pseudocientíficas como *A Vida Secreta das Plantas* (TOMPKINS, P., BIRD, C., 1973), que difundiu a hipótese, por exemplo, de que é agradável para as plantas "ouvir" música ou palavras de encorajamento. Presentemente, estudos acadêmicos ocupam-se da investigação da senciência e mesmo de uma inteligência vegetal, propondo a instituição da disciplina da neurobiologia vegetal (a atribuição de um aparelho neurológico aos vegetais é o principal alvo de contestação da proposta). Publicações científicas como *Trends in Plant Science* (2006) e *Plant Signaling & Behaviour* (2006), e os encontros da Sociedade de Neurobiologia Vegetal da Universidade de Florença, na Itália, onde pesquisadores como o fisiologista vegetal Stefano Mancuso desenvolvem pesquisas sobre temas como *Plant Communication and Kin Recognition in Sagebrush*. (2013), evidenciam essa preocupação acadêmica.

sofrimento. Essa é a proposição, também, do Argumento do Sofrimento: não podemos saber, com certeza, se os animais sofrem.

Esses argumentos escolhem ignorar o fato de que também não se pode saber, com certeza, quase nada a respeito das experiências mentais ou estados subjetivos de outros seres humanos, da nossa própria espécie, podendo apenas adivinhá-los através da analogia com nossos próprios processos mentais íntimos, e dos sinais, boa parte deles não verbais, e até mesmo indiciários, que nos são enviados. Esses sinais nos são dirigidos também a partir dos animais. É em função deles que mantemos "animais de estimação", nos quais reconhecemos personalidades próprias e com quem interagimos. É também em função desse fato que escolhemos mantermo-nos afetivamente afastados dos "animais de carga", "animais de corte" ou "cobaias", pois as trocas afetivas oportunizadas por uma proximidade maior inviabilizariam os usos que pretendemos fazer deles.

Animais não humanos são tão "outros" em sua impenetrabilidade para um humano como outros seres humanos, se tomarmos a definição de "outro" proposta por Souza em *Uma introdução à Ética contemporânea:*

> ...o "Outro" é por nós compreendido como aquele que chega de *fora,* fora do âmbito do meu poder intelectual, de minha inteligência que vê e avalia o mundo. […] Se o pensamento funciona normalmente em termos de sínteses, ou seja, pelo processo de redução do Outro ao Mesmo através das classificações que fazemos constantemente, esta lógica é aqui rompida, porque o pensar, o Eu que pensa, encontrou alguém que pode dizer "não" ao meu "sim": alguém que se nega a algum tipo de explicação de sua existência, de sua presença, por alguma via lógica ou classificatória. […] Assim, o que o Outro representa originalmente frente a mim é um problema não apenas teórico, mas um acontecimento *concreto,* que desestabiliza as certezas da minha inteligência. Eu não posso, de forma alguma, determinar aquilo que o Outro é enquanto tal, dizer o que ele é realmente: posso apenas dizer o que eu consigo captar dele, dele perceber e classificar. (2004, p. 56–57)

Quanto a adotar uma perspectiva behaviorista que qualifica comportamentos aparentemente racionais – o rato que aprende a acionar um botão para ganhar comida – não como escolhas oportunizadas por cognição, mas uma reação mecânica, ou ainda comportamentos afetivos de animais não humanos – como demonstrar amor materno – como pura emulação de sentimentos que seriam exclusivamente humanos, atribuindo-os nos animais a ações instintivas que visam apenas a preservação da espécie, um observador externo à espécie humana poderia dizer o mesmo. Dizer que humanos apaixonam-se apenas por ação de detonadores hormonais que visam a procriação, e que amam seus filhos apenas para garantir que sobrevivam até possuir autonomia, e que manifestam empatia, oportunizada por

reações bioquímicas, apenas para garantir uma necessária interação entre indivíduos com vistas à perpetuação da espécie.

Descartes, que comprovou a analogia estrutural entre os sistemas neurológicos dos animais que dissecava e os dos humanos, negava a analogia funcional, o fato de que a simples existência desses sistemas tanto em animais humanos como não humanos aponta para uma similaridade de capacidades de sofrer. Esta constatação sugere um triunfo da *doxa* sobre a análise científica desapaixonada. A inadequação da abordagem puramente cartesiana no que se refere à aplicação da ética para com animais pode ser ilustrada pela seguinte afirmação de Souza[32]:

> A ética exige, por assim dizer, *uma outra lógica que a lógica da inteligência*, e com isso se quer indicar que o ético – expresso no encontro real – exige uma outra racionalidade, diferente daquela que eu uso normalmente para lidar com as coisas e os conceitos – a saber, uma *racionalidade ética*, ou, em termos mais simples, uma racionalidade do encontro com o outro. […] Se o mundo não é primordialmente concebido e pensado desde princípios lógicos abstratos ou desde a articulação pura e simples de interesses de poder, e sim de encontros humanos reais em sua infinita variedade, isso significa que é possível a concepção de uma outra racionalidade em meio às já existentes – a *racionalidade étic*a. […] ...muito real é sua absoluta necessidade, se não entendermos o ser humano como uma engrenagem de uma máquina e não pretendermos a substituição do sentido do humano – seja ele qual for – pelo sentido instrumental da alienação do humano em coisas, poderes e violências. (2004, p. 58)

Já os pressupostos com relação aos animais de Immanuel Kant, além de lançarem mão do Argumento da Subjetividade, sustentam também o Argumento da Racionalidade, que é exposto por Naconecy como a convicção, primeiro, de que animais não pensam, e de que, em decorrência disso, temos o direito de explorar animais. Kant afirma que "não temos deveres diretos com relação aos animais. Eles não possuem autoconsciência e existem meramente como meios para um fim. Esse fim é o homem"[33]. (KANT apud NACONECY, 2006, p. 85)

Foi a esta específica colocação de Kant que Jeremy Bentham se referia quando afirmou, no mesmo ano em que o filósofo alemão externou sua posição aos direitos animais, 1780: "A questão não é 'Eles são capazes de raciocinar?', nem 'São capazes de falar?', mas,

---

32 As proposições do autor não se referem especificamente às relações entre animais humanos e não humanos. Apesar e justamente por isso, julgamos valioso para este estudo propor a transposição de contexto aos pressupostos do antiespecismo.

33 Kant afirmava também que "o respeito só pode referir-se às pessoas, nunca às coisas. Podem estas fazer surgir em nós a inclinação; e se não animais, (como, por exemplo, cavalos, cães, etc.), também infundir amor ou terror, como o mar, um vulcão, uma fera, mas nunca respeito. […] O respeito está tão longe de ser um sentimento de prazer que só contrafeitos a ele nos atemos em relação a um outro homem." (1959, p.156-157)

sim: ‘Eles são capazes de sofrer?’” (BENTHAM *apud* SINGER, 2013, p. 296)[34] Afirmar que animais não pensam e portanto tem-se direito de explorá-los é, do ponto de vista antiespecista, uma falsa inferência. Poder, ter a possibilidade de praticar uma ação não significa que essa ação tenha validade moral. A não ser numa abordagem teológica e dogmática, inferindo que “se Deus deu ao homem o poder de dominar os animais, é porque Ele deseja que isso seja feito”.

Isso leva à questão da “alma imortal”, e à forma como a questão religiosa foi utilizada através dos tempos para justificar a discriminação, e o uso predatório, não apenas de animais mas de comunidades humanas, notadamente nas práticas colonialistas. Se a índios americanos, negros africanos, aborígenes e povos do Oriente Médio era imputada a pecha de irracionais, no sentido de aproximá-los categoricamente dos animais e assim validar sua exploração, também a eles, como aos animais, era atribuída a ausência de uma “alma imortal”.

Um raciocínio singelo coloca em cheque esta inferência. Se animais não são possuidores de uma “alma imortal”, ou seja, se não lhes será dada a possibilidade de redenção e transcendência além da matéria através do contato com o divino, não se torna sua vida, para eles, ainda mais preciosa e inestimável? Aqui,“alma imortal” pode referir-se ao sentido de *anima*, da centelha, que no entender de Platão era a um tempo razão, emoção e instinto. Supor que animais não possuem esse tipo de “alma imortal” equivale a dizer que são inanimados, meras máquinas vivas, e leva novamente aos pressupostos cartesianos já expostos.

Existe ainda a ideia, defendida igualmente por Santo Tomás Aquino e Kant, de que tratar bem os animais – com o máximo de benevolência que não comprometa nosso usufruto deles – é benéfico ao próprio homem. O homem que se entregasse ao tratamento perverso dos animais facilmente daí evoluiria para a desconsideração moral para com os da sua própria espécie. Essa ideia pode ser estendida à abrangência do Argumento da Prudência delimitado por Naconecy – devemos cuidar dos animais, não com vistas aos animais por si próprios ou

34 Esta observação de Bentham – contida originalmente em *The principles of morals and legislation* (1988, p. 310–311) – é bastante reproduzida na argumentação antiespecista. Menos disseminado é o contexto que a envolve, e que é relevante para os propósitos deste estudo. O autor relaciona a opressão aos animais às justificativas escravagistas europeias, e afirma: *“The day may come, when the rest of the animal creation may acquire those rights which never could have been withholden from them but by the hand of tyranny. The French have already discovered that the blackness of the skin is no reason why a human being should be abandoned without redress, to the caprice of a tormentor. It may come one day to be recognized, that the number of the legs, the villosity of the skin, or the termination of the os sacrum, ae equally insufficient for abandoning a sensitive being to the same fate.”* (Chegará o dia em que o resto da criação animal conquistará aqueles direitos que nunca poderiam ter sido negados a eles, a não ser por tirania. Os franceses já descobriram que a cor preta da pele não é razão para que um ser humano seja abandonado, sem esperança, ao capricho de um algoz. Chegará o dia em que reconheceremos que o número de pernas, a vilosidade da pele, ou a terminação do osso sacro, são igualmente insuficientes para abandonar um ser sensível ao mesmo destino.) (Tradução minha)

seus interesses específicos, mas porque isso é condição do bem-estar e da sobrevivência da humanidade. Se a proposição defendida por esse argumento é na prática um tratamento mais ameno aos animais, por outro lado firma-se fortemente sobre a lógica antropocentrista do homem como fim de todos os meios, validando todos os argumentos especistas anteriores, além de revestir o pensamento especista em geral de uma necessária "humanidade" – no sentido de concessão empática.

Finalmente, outro argumento especista interage diretamente com a dimensão antropológica. Ele se refere a conceitos caros à contemporaneidade como a liberdade de opinião, de expressão e de crença, e a costumes aceitos sob a chancela do livre arbítrio, ou da tradição e da cultura, mesmo do folclore, frequentemente amparados por práticas religiosas, e que se expressam tanto por preferências pessoais como em eventos como as touradas, a farra do boi, as festas de peão de boiadeiro, os sacrifícios rituais, etc... Esta questão é contemplada pelo Argumento Relativista, que se refere diretamente à abordagem do conceito de alteridade na pós-modernidade.

O pensamento pós-moderno institui o relativismo em muitas frentes, como oposição à hierarquia cultural de fundo eurocêntrico privilegiada pelo paradigma iluminista. Embora tomemos como hipótese inicial que é o contexto da pós-modernidade que oportuniza o avanço do pensamento antiespecista, seria um contrassenso ignorar a crítica a uma relativização que, ao extremo, viria abolir os princípios da própria ética, mergulhando-nos num "pesadelo de incertezas e caos moral". (ROBINSON, 2013, p.3)

Segundo Naconecy, o Argumento Relativista prescreve que a forma como devemos tratar os animais "é uma (i) questão de escolha pessoal ou (ii) uma questão cultural. 'Certo' e 'errado', 'bom' e 'mau' variam (subjetivamente) de pessoa para pessoa ou (antropologicamente) de sociedade para sociedade." (2006, p.78). Sob esse prisma, seríamos arremessados à constatação de não há uma concepção universalista de ética, e de que cada pessoa ou sociedade pode prover sua própria ética, a que lhe pareça mais conveniente.

O autor defende que sim, deve existir uma concepção universalista de ética, e que esta se baseia no fato de que juízos morais não podem ser uma mera questão de escolha pessoal ou cultural. Eles devem apoiar-se sobre princípios ou axiomas universalmente válidos, tão simples como a observação de um pressuposto comum a todos os seres vivos: o sofrimento é mau, por exemplo. Sobre as ressalvas que a aceitação de um código ético universal pode levantar neste momento, Naconecy afirma:

> "...algumas correntes do pensamento contemporâneo (as chamadas 'pós-modernas') acusam essa pretensão universalista de representar um modelo ocidental de pensamento moderno totalizante, unificador e sistemático. Mas não é preciso conceber a universalidade da Ética no sentido forte dessa expressão, a qual sugere certezas metafísicas, a priori. Seria suficiente supor aqui um universalismo moral mínimo." (2006, p.80)

Concluindo, os argumentos especistas listados por Carlos Naconecy inserem-se neste estudo em razão de que, mesmo tomando a crítica antiespecista como pressuposto e ferramenta principal de nossa análise, o tema ainda é por demais inexplorado para que não seja oferecida uma certa contrapartida às ideias que a ela se opõem. Porém, como já mencionamos, na ausência de obras específicas de defesa do especismo, tornou-se necessário ir buscar a expressão desse pensamento no bojo de uma obra que se propõe a questioná-lo.

2 A tira

2.1 A tira enquanto notícia

A escolha da tira *A gata* como um dos objetos de análise deste estudo justificou-se, em grande parte, pelo gênero em si. Construção textual híbrida, imagética e verbal, a trajetória da história em quadrinhos enquanto gênero ilustra o próprio processo de reconfiguração da prática artística diante do paradigma inaugurado pelos meios de comunicação de massa, favorecendo formatos narrativos alinhados à estética da pós-modernidade. Porém mais ainda a tira, como embrião de todo o formato "quadrinhos", interessa-nos particularmente por sua inserção no campo do jornalismo.

A primeira tira, ou *comic strip*, caracterizada como tal – arte pictórica sequencial impressa, dotada de características formais específicas, como os quadrinhos e o balão que abriga o texto – foi publicada inicialmente em 1894 no jornal *New York World,* logo conquistando espaço fixo. Ela narrava as aventuras do *Yellow Kid*, personagem principal do universo criado pelo desenhista Richard Felton Outcault:

8
NEW YORK JOURNAL, SUNDAY, JANUARY 24, 1897.
THE YELLOW KID GOES HUNTING BECOMES A DEAD GAME SPORT.
1
TO THE RABBIT WOODS NO TRESPASSING BY ORDER OF
I DONT SEE HOW WE CAN CARRY ALL DOSE RABBITS HOME
I BET ALL DE RABBITS WILL RUN WHEN DEY SEE DIS GANG
2
EDGAR MURPHY'S PRESERVE ONLY WING SHOTS GO
DONT SHOOT IN MICKEY JUST TELL HIM A JOKE FROM TRUTH
3
EDGAR MURPHY'S PRESERVE ONLY WING SHOTS GO
NOW STEADY LADS PLEASE
I WANT HIS LEFT HIND FOOT FER LUCK
4
HE IS A HORROR DEY AINT NO RABBIT DEAD
5
EDGAR MURPHY'S PRESERVE ONLY WING SHOTS GO
LETS RUNTER DIS PLACE IS HAUNTED
6
FLY FOR YER LIFE TS GO
SEE I WISH I WAS UP IN DRUMMIES CAFE
THOSE HOBBYS WILL TELL THIS

Figura 2.1: *The Yellow Kid goes hunting becomes a dead game sport. (OUTCAULT, San Francisco Academy of Comic Art Collection, The Ohio State Univeristy Cartoon Research Library*, s.d., s.p.)

O protagonista circulava pela comunidade fictícia de Hogan's Alley, caracterizada enquanto bairro proletário tanto pela aparência dos personagens e o contexto em que se desenrolavam as tramas, como principalmente pela linguagem marcada pela gíria e léxico associado à classe trabalhadora da época. O enredo em geral retratava a vida cotidiana sob o viés cômico, e vale notar que a personagem se fazia frequentemente acompanhar por um cachorro, um gato, um bode e um papagaio.[35] Em 1899 a tira deixaria de ser publicada em jornal, continuando por mais algum tempo como revista independente.

Outras tiras seguiram-se à *Yellow Kid***,** notadamente *Katzenjammer Kids* ou *Captain and the kids*, desenhada por Rudolph Dirks para o *New York Journal* a partir de 1897, a qual no Brasil ficou conhecida como *Os sobrinhos do Capitão*. Alguns autores creditam a Dirks o uso pioneiro do balão para texto, o que daria a *Katzenjammer Kids* precedência sobre *Yellow Kid* como primeira tira da história, se forem consideradas as publicações em veículos não jornalísticos. Ao contrário da existência efêmera daquela, *Katzenjammer Kids* – que narrava as aventuras de dois meninos endiabrados, Hans e Fritz – continuou sendo desenhada até 1979. Os personagens Hans e Fritz foram inspirados nas histórias infantis ilustradas *Max und Moritz – Eine Bubengeschichte in sieben Streichen,* publicadas por Wilhelm Busch em 1865, e que receberiam versão em português por ninguém menos que Olavo Bilac; aqui, chamavam-se *Juca e Chico – História de dois meninos em sete travessuras*.

Já *Bringing up father***,** desenhada a partir de 1913 por George McManus, no Brasil receberia o nome de *Pafúncio e Marocas*. As narrativas desenvolviam-se em torno do cotidiano do casal Jiggs e Maggie – ele um imigrante irlandês que enriqueceu da noite para o dia ao receber um grande prêmio nas corridas de cavalos, ela o equivalente da época à contemporânea "alpinista social", sempre preocupada em ser aceita no seio da alta sociedade, apesar da origem proletária.

Vale mencionar também *Krazy Kat*, como a primeira a instituir protagonistas animais, embora essa fosse apenas uma estratégia de representação figurada para abordar uma questão bastante humana e que permanece em pauta desde sempre: a dos afetos perversos. Desenhada por George Herriman para o *New York Evening Journal* a partir de 1913, e transformada em desenho animado mais tarde, Krazy é uma gata – ou gato, a indefinição a respeito do gênero é outro dado interessante da obra – perdidamente apaixonada pelo rato Ignatz, que não retribui o sentimento. Pelo contrário, Ignatz dedica seu tempo a frustrar os avanços de Krazy, arremessando tijolos contra sua cabeça, ao que ela sempre retruca com o bordão que encerra cada aventura: "Meu querido Inácio...".

35 Contingências da questão animal eram frequentemente abordadas, como na figura 3.1: a caça ao coelho.

Figura 2.2: *Krazy Kat*. (HERRIMAN, s.d., s.p.)

Às vezes publicadas como "calhau" – expressão que no jargão jornalístico designa material de menor interesse e conteúdo atemporal, do qual se lança mão para preencher espaços que restam vagos após a diagramação das notícias e anúncios (RABAÇA; BARBOSA, 1978, p. 68) – as tiras conquistaram imediatamente o público infantil (ou a ele foram dirigidas, já que eram preferencialmente publicadas nos cadernos infantis) e acabaram migrando para um veículo específico, os *comic books*, ou revistas de histórias em quadrinhos. Essa rápida diversificação de veículo – do jornal para publicação específica – parece ter resultado numa ênfase do estudo do *comics*[36] dissociado de seu veículo de origem.

Para entender a função da tira no jornal, é preciso entender o que é jornalismo, ou a técnica de produzir e divulgar notícias. Sua prática remonta à antiguidade; como a própria retórica, como o próprio discurso, como a própria linguagem que não podem ser descolados da condição humana, também existem os fenômenos "pré-jornalísticos" que se confundem a todo momento com a prática da literatura e remontam ao início da civilização, mesmo às inscrições rupestres. O binômio objetividade/subjetividade tem sido o principal referencial na tentativa de diferenciar essas linguagens, referencial esse que o pensamento contemporâneo tem colocado em cheque.

O jornalismo moderno começou a delinear-se ainda no século XVII, com modelos diversos na França e na Inglaterra, e a partir do século seguinte o evento do Iluminismo e do humanismo racional lançaram as bases do conceito de objetividade que nortearia a

36 Segundo o teórico Stuart McCloud, o termo "*comics*" refere-se a toda arte pictórica sequencial, desde as pinturas rupestres. As tiras são designadas em inglês como *comic strips*, as histórias em quadrinhos *comic books,* e assim por diante.

experiência jornalística norte-americana, fundadora dos pressupostos que marcam fortemente, ainda hoje, a despeito de todas as teorias pós-estruturalistas, a prática jornalística contemporânea. A missão do jornalista é, de antemão, impossível: buscar a imparcialidade e a verdade absolutas, sabendo contudo que estas não existem.

O século XIX – na virada do qual surge a tira – abriga eventos históricos e socioculturais que explicam e condicionam o que Jorge Pedro Sousa define como "o jornalismo na maioridade" (2008, p. 100-103). Entre eles, o autor lista a expansão e consolidação do capitalismo e a Revolução Industrial. Ao crescimento geográfico e populacional dos centros urbanos associados à industrialização seguiram-se a necessidade/oportunidade de ascensão social e educacional dessas populações. De posse de mais conhecimento, elas forçam a democratização da vida política e sua inserção nos processos decisórios da coletividade, através do sucesso, por exemplo, dos movimentos sufragistas universais. Todos esses fatores influenciaram a "transfiguração da imprensa e das relações entre jornalismo e política" (SOUSA, 2008, p. 103), que se deu entre as metades do século XIX e sobre a qual cabe um olhar mais detalhado.

Nas décadas que antecederam essa transfiguração, o campo jornalístico podia ainda ser comparado aos "clubes de cavalheiros" dos séculos anteriores, palco de debate de ideias e ideologias direcionado aos segmentos pensantes da sociedade e seus partidos. Era, afirma Sousa, um espaço das "elites cultas, com alto poder econômico, alfabetizadas e envolvidas na vida política e econômica..." (2008, p. 103).

Porém, a partir de meados daquele século, a nova classe trabalhadora foi gradualmente conquistando sua participação no espaço público que incluía a imprensa. "Os cidadãos, consumidores, contribuintes e votantes, necessitavam de uma imprensa que ecoasse os seus problemas e desejos, reflectisse os seus modos de vida e desse resposta às suas necessidades informativas" (SOUSA, 2008, p. 103).

É nesse momento que surge nos Estados Unidos a imprensa de massas, a *penny press* – o nome se refere ao baixo preço dos exemplares e opõem-se à *party pres*s, a imprensa partidária e elitista – jornais de grande apelo popular e nenhum constrangimento em assumir-se como produto, idealizados por empreendedores como William Randolph Hearst (*The New York Journal*) e Joseph Pulitzer (*New York World*). A rivalidade entre os veículos de Pulitzer e Hearst, e suas respectivas estratégias empresariais, interligam-se à própria história da tira:

> A primeira coisa que Hearst fez para tornar o jornal competitivo foi recrutar um vasto número de colaboradores do *World* de Pulitzer, incluindo R.F. Outcault, o célebre criador do *Yellow Kid*, a primeira história em quadrinhos do mundo, que

> começou a publicar-se no *World*, em tiras diárias, em 1896 (de onde advém, aliás a alcunha "imprensa amarela" com que foi brindada a segunda geração da imprensa popular).(SOUSA, 2008, p. 149)

O fenômeno da tira portanto coincide com marcos evolutivos do próprio jornalismo, definidos pelo contexto histórico. E o momento histórico estava representado em suas narrativas: o personagem protagonista do *Yellow Kid* – que também atendia pelo nome de Michael Dugan – vagava pelas ruas de um bairro operário, expressando-se em linguagem de gueto repleta de gíria e expressões idiomáticas e vestindo apenas uma camisola esfarrapada, descalço, com os cabelos raspados como se, observam alguns autores, tivesse acabado de passar por um surto de piolhos; os piolhos, transmissores de tifo, eram causa constante de epidemias nas zonas pobres dos grandes centros urbanos – assim como cólera, difteria e tuberculose –, cuja gravidade numa época anterior ao desenvolvimento dos antibióticos bem se pode imaginar.

Embora aparentemente se trate de um menino, a família de Dugan/*Yellow Kid* nunca aparece. Essa era a realidade da maioria das crianças dos bairros operários, deixadas à própria sorte enquanto seus pais trabalhavam nas fábricas, ou relegadas à orfandade quando estes sucumbiam à violência urbana ou aderiam às muitas gangues, compostas principalmente por imigrantes irlandeses, italianos e asiáticos, assim como afro-americanos. Esses segmentos de excluídos, condenados à miséria e marginalidade, acabavam recrutados para a criminalidade. Na Nova York da virada do século XIX tornou-se célebre, pela violência, a favela Five Points, na região da ilha de Manhattan hoje conhecida como Little Italy. O historiador Robert McNamara afirma:

> *It was said to be the roost of gang members and criminals of all types, and was particularly known as the home turf of flamboyant gangs of Irish immigrants. The reputation of the Five Points was so widespread that when the famous author Charles Dickens visited New York, the chronicler of London's underside wanted to see it for himself.* (FIVE POINTS, [s.d.])[37]

De fato, Charles Dickens dedicaria a Five Points um capítulo inteiro de seu relato da viagem, *American Notes for General Circulation*, onde reproduz a visita tendo como cicerones e seguranças dois policiais. Assim ele descreve o local:

---

37 Dizia-se ser o esconderijo de membros de gangues e criminosos de todos os tipos, e foi particularmente conhecida como a terra natal de flamejantes gangues de imigrantes irlandeses. A reputação de Five Points era tão difundida que, quando o famoso escritor Charles Dickens visitou Nova York, o cronista do submundo de Londres quis ver por si mesmo. (Tradução minha)

> *Poverty, wretchedness, and vice, are rife enough where we are going now. [...] What place is this, to which the squalid street conducts us? A kind of square of leprous houses, some of which are attainable only by crazy wooden stairs without. What lies beyond this tottering flight of steps, that creak beneath our tread? A miserable room, lighted by one dim candle, and destitute of all comfort save that which may be hidden in a wretched bed. Beside it, sits a man: his elbows on his knees, his forehead hidden in his hands. 'What ails that man?' asks the foremost officer. 'Fever', he sullenly replies, without looking up. Conceive the fancies of a feverish brain, in such a place as this! [...] Where dogs would howl to lie, women, and men, and boys slink off to sleep, forcing the dislodged rats to move away in quest of better lodgings*.[38] (DICKENS, 2009).

Todo esse cenário extremamente violento é retratado também no ensaio *The gangs of New York: an informal history of the underworld*, publicado em 1928 por Herbert Asbury (2008), que inspirou o filme *Gangs of New York* (2002), do cineasta americano Martin Scorsese.

Vê-se, portanto, que a tira não apenas teve papel determinante na caracterização do jornalismo moderno, como oferecia conteúdo informativo e crítico mais abrangente e instigante do que sua qualificação como narrativa ligeira, de entretenimento pueril, poderia sugerir. Mas a percepção da tira como conteúdo recreativo superficial marcaria por muitos anos todos os subgêneros das histórias em quadrinhos, até o advento das *graphic novels* muitas décadas depois. Isto porque a tira surge no momento em que o jornal passa a ser abordado como produto, mercadoria que deve agradar ao novo público composto pelas classes populares. Esse novo modelo opunha-se a outro, o do jornal de elite, o jornal do mundo tido como culto. Sendo a tira uma invenção do jornal popular, cria-se então a inferência equivocada de que ela pertence ao campo do inculto, do popularesco, do superficial.

Esses jornais populares assumem um compromisso com a informação enquanto reflexo fidedigno de toda a sociedade, conceito que fundamenta a primeira teoria do jornalismo, surgida de autores diversos em meados da década de 1950: a Teoria do Espelho. Segundo Castro, ela propõe que

> o jornalista seria um mediador desinteressado, um observador isento, imparcial, que descreveria objetivamente os fatos. O princípio básico seria a separação de fatos e opiniões. Pregava-se que a palavra poderia refletir a realidade, assim como a

38 Pobreza, miséria, e vício, são bem abundantes lá para onde estamos indo agora. [...] Que lugar é este, para o qual a rua esquálida nos conduz? Uma espécie de quarteirão de casas leprosas, algumas das quais não se atinge senão por insanas escadas de madeira. O que está por trás deste lance cambaleante de degraus, que range sob nossos pés? Um quarto miserável, iluminado por uma vela fraca, e destituído de todo o conforto a não ser aquele que pode ocultar uma cama miserável. Ao lado dela, senta-se um homem: os cotovelos sobre os joelhos, a testa escondida em suas mãos. "O que lhe aflige?" pergunta o oficial em comando. "Febre", ele responde de mau humor, sem levantar o olhar. Imaginem os delírios de um cérebro febril, em um lugar como este! [...] Onde cães uivariam antes de deitar, mulheres, e homens, e meninos escondem-se para dormir, forçando ratos incomodados a afastarem-se em busca de melhores alojamentos. (Tradução minha)

> fotografia, recém inventada. O Jornalismo usaria métodos científicos que evitariam a subjetividade. (2013, p. 5)

A Teoria do Espelho no jornalismo guarda grande analogia com trecho do romance *O vermelho e o negro*, de Stendhal[39], onde o narrador afirma que o romance nada mais é do que uma narrativa que espelha a sociedade e seus mecanismos tais como são, no devir da trama. Tal também seria a posição dialética-materialista de Lukács expressa pela ideia do "reflexo estético" na literatura. Lukács "considera as relações sociais como o substrato da mimese, fazendo da leitura, portanto, uma 'iluminação' da posição do homem na sociedade..." (OLIVEIRA, 2003, p.183)

Retomando, a valorização da abrangência, isenção e objetividade expressa pela teoria jornalística do Espelho representaram mais uma vez a reafirmação dos jornais populares diante da imprensa partidária e elitista, e resultaram na percepção da prática do jornalismo como intensamente crítica. Essa percepção deve-se à representação do jornalismo – inclusive e principalmente por autorreferenciação – como uma atividade intrinsecamente combativa, igualitária e questionadora, do jornalismo como pilar e indicativo da prática democrática, defensor dos princípios de direito e do livre arbítrio:

> O modelo ocidental de jornalismo, cujas raízes radicam no modelo britânico de jornalismo edificado a partir do final do século XVII, alicerçado nos princípios da liberdade de expressão e de imprensa, preconiza que a imprensa deve ser independente do estado e dos poderes, tendo direito a reportar, comentar, interpretar e criticar as actividades dos agentes do poder, inclusivamente dos agentes institucionais, sem repressão ou ameaça de repressão. Teoricamente, os jornalistas são apenas limitados pela lei (tida por justa), pela ética e pela deontologia. O campo jornalístico configura-se, assim, como uma espécie de espaço público, um mercado livre de ideias, onde se ouvem e, por vezes, se digladiam as diferentes correntes de opinião. (SOUSA, 2008, p. 196)

Mas se quisermos lançar um olhar sobre as próprias origens do jornalismo, notaremos que elas são, por assim dizer, "ideologicamente híbridas". Ficção, informação, propaganda e discurso político dispensavam contornos definidos nos panfletos que circulavam pelas ruas das principais capitais da Europa desde o século XV, tidos como os primórdios da imprensa moderna; na França pré-revolucionária, intelectuais como Diderot prestavam-se a redigir longas cartas aos nobres entediados retidos em suas propriedades rurais, prestando contas de tudo que acontecia na corte. Esse tudo, evidentemente, referia-se ao tudo

39 Senhores, um romance é um espelho que é levado por uma grande estrada. Umas vezes ele reflete para os nossos olhos o azul dos céus, e outras a lama da estrada. E ao homem que carrega o espelho nas costas vós acusareis de imoral! O espelho reflete a lama e vós acusais o espelho! Acusai antes a estrada em que está o lodaçal, e mais ainda o inspetor das estradas que deixa a água estagnar-se e formar-se o charco. (STENDHAL,1971, p.345-346)

compreendido pelo horizonte de expectativas da nobreza: mortes, casamentos, fofocas da sociedade, negócios, política...

A censura à imprensa, ou a implantação de uma imprensa hegemônica estritamente institucional caracterizada como aparelho do estado, também costuma estar associada à vigência de regimes autocráticos. Nem é preciso recorrer ao clássico exemplo da União Soviética na segunda metade do século XX ou ao Brasil do período da ditadura militar; aconteceu aqui também no longínquo ano de 1747, quando a Carta Régia proibia impressão de livros e jornais sob pena de degredo.

O jornalismo, portanto, sempre teve uma agenda, e o esforço por desnudar essa agenda resultou na evolução de sua teorização, de base metodológica marcadamente pós-estruturalista. A principal questão que a teoria do jornalismo busca responder é: "O que são notícias?" (CASTRO, 2013, p. 4)

Só quase cem anos depois da Teoria do Espelho surgiu Teoria do *Gatekeeper.*[40,] Ela postula que o jornal não pode ser o perfeito espelho da sociedade, simplesmente porque é impossível noticiar tudo que acontece, a todos e a todo tempo. Deve existir um filtro para determinar o que será noticiado, e esse filtro é unicamente o poder de decisão do jornalista, baseado em critérios pessoais, subjetivos e arbitrários. O problema é que essa hipótese atribui exagerado poder decisório ao jornalista, ignorando outras forças em ação no processo de edição.

A partir daí, seguiram-se várias outras teorias (Organizacional, *Agenda Setting*, etc...), cada uma deslocando o poder decisório sobre a questão fundamental "o que é notícia?" – e portanto, o que noticiar – para diversos agentes do campo jornalístico, mas sempre dentro dos limites do jornal; ora o editor, ora o repórter, ora a ideologia corporativa da empresa jornalística seriam os únicos detentores dessa prerrogativa. A percepção de que várias forças, mesmo discordantes, poderiam atuar ao mesmo tempo nesse processo só vem com Teoria do *Newsmaking,* já no final do século XX:

> O jornalista nem tem o nível de poder individual que lhe é atribuído pela Teoria do *Gatekeeper*, nem é tão subjugado dentro da redação quanto entende a Teoria Organizacional. A notícia em seu estado final seria resultado da negociação entre vários, de certa forma, *gatekeepers*, que, a despeito de suas inevitáveis subjetividades individuais, atuariam com base em critérios profissionais de noticiabilidade. (CASTRO, 2013, p. 8)

40 *Gatekeeper*: porteiro.

A instituição desses critérios aponta para uma rotinização da prática jornalística que confirma as observações de Umberto Eco acerca do jornalismo contemporâneo, colocando em perspectiva o mito da objetividade e clareza, da verdade acima de tudo. A percepção do campo jornalístico como espaço da verdade e da liberdade é abalado pela percepção do jornal como mercadoria cultural:

> ...o que é um jornal, se não um produto, formado por um número fixo de páginas, obrigado a sair uma vez por dia, e no qual as coisas ditas não serão mais unicamente determinadas pelas coisas a dizer (segundo uma necessidade absolutamente interior), mas pelo fato de que, uma vez por dia, se deverá dizer o tanto necessário para preencher tantas páginas? (ECO, 2001, p. 14)

Apenas na última década surgiu a Teoria Multifatorial da Notícia, uma proposta de contemplação de todas as teorias anteriores como parciais e constituintes daquele que seria o primeiro verdadeiro paradigma da teoria jornalística. Elaborada pelo pesquisador português Jorge Pedro Sousa, ela questiona a eficiência das teorias anteriores como inseridas numa tendência "divisionista", que seria a de compartimentar excessivamente as unidades de influência sobre o processo de produção da notícia, e alinha-se com a tendência "unionista", que propõe um conjunto de explicações para o fenômeno "notícia":

> As notícias são um produto da história, durante a qual agiram as restantes forças que enformam as notícias que existem no presente. A história proporciona os formatos, as maneiras de narrar e descrever, os meios de produção e difusão, etc,; o presente fornece o referente que sustenta o conteúdo e as circunstâncias actuais de produção. Ao ser simultaneamente histórica e presente, a notícia é *sincrética*. (SOUSA, 2004, p. 18)

Similarmente a Sousa, Henn afirma que "o jornalismo comporta-se como sistema, já que possui elementos suficientes que evidenciam essa condição" (2002, p. 15). Impossível não ceder à tentação de comparar a formulação teórica de um sistema jornalístico com a ideia de um sistema integrado atuando no campo literário desenvolvida[41], entre outros, por Antonio Candido (1976, p.38), e que serve, por analogia, aos nossos propósitos de sugerir uma definição mais ampla do que é "notícia". A teoria literária tem se ocupado, através dos tempos, não apenas em definir o que é "literatura", mas finalmente em admitir que "literatura" é um conceito relativo.

---

41 Embora Candido não utilize a expressão "sistema literário", afirma ele: "Terminando, desejo voltar à relação inextricável, do ponto de vista sociológico, entre a obra, o autor e o público, cuja posição respectiva foi apontada. Na medida em que a arte é – como foi apresentada aqui – um sistema simbólico de comunicação inter-humana, ela pressupõe o jogo permanente de relações entre os três, que formam uma tríade indissolúvel." (CANDIDO, 1976, p.38)

Para Candido, obra literária (que, dada nossa proposta analógica, poderia ser o jornal, ou cada um de seus elementos informativos), autor (que poderia ser o jornalista/editor) e sociedade interagem de tal forma que a própria questão de "autoria" se problematiza; o autor é produto da sociedade que o gerou, e essa mesma sociedade "recria" a obra pela forma como a recebe. O próprio autor é modificado pela obra que engendrou.

Portanto, fica claro que o conceito do que é notícia e de que efeitos ela causa – as grandes questões da teoria jornalística – depende em grande parte não só de como os jornalistas, mas também a própria sociedade, percebem a si próprios e ao fazer jornalístico, e que essas percepções não poderiam deixar de ser tingidas por causas sociais, culturais, históricas, ideológicas, etc...

Compreender o campo jornalístico como sistema, como arena dialética de vários agentes, algo de que, em seu próprio campo, a teoria literária já se ocupou, admitindo a instabilidade e relatividade do que é literatura, é o que possibilitaria uma abordagem da tira como notícia. E como unidade informativa que traz ao espaço do jornal, segundo algumas definições, "um relato integral de um fato que já eclodiu no organismo social" (MARQUES DE MELO, 2003); "um pedaço do social que volta ao social" (VOYERNE, in LAGE, 1992, p. 35–36); "uma representação social da realidade cotidiana, produzida institucionalmente e que se manifesta na construção de um mundo possível. (ALSINA, 1996, p. 185)

Essa abordagem sistêmica do jornalismo ainda não é hegemônica, e podemos identificar fortemente vigentes na contemporaneidade indícios do pensamento racionalista que fundamentou a autoimagem do jornalismo moderno, em seu compromisso com a verdade e a objetividade. Em *Jornalismo, ética e liberdade*, Francisco José Karam ocupa-se extensamente do aspecto ético e moral da notícia, afirmando que "é conveniente que conceitos como particularidade e universalidade sejam discutidos junto com o conteúdo normativo dos códigos jornalísticos."(KARAM, 1997, p. 93), como forma de contemplar diversas mundivisões no universo da informação institucionalizada. Porém logo a seguir, o autor revela professar uma perspectiva essencialmente racionalista em sua justificação filosófica da ética jornalística, ao afirmar:

> Enfim, o que seria mesmo a Humanidade, sem os significados que ela erigiu? O que é mesmo o gênero humano, sem as relações que construiu e o diferenciam da animalidade pura ou do ente genérico Natureza? O que é mesmo o homem, sem a Razão que possibilitou a emoção, os sentimentos, as paixões, a noção mesmo de existência[42]? (KARAM, 1997, p. 93)

42 Notar aqui a exclusão da possibilidade da senciência nos animais não humanos.

O potencial crítico e autocrítico está presente no jornal, mas não é tão estrutural nem tão prevalente como quer se supor. O jornal obedece a condicionamentos de agenda que engessam aqui e ali seu fluxo informativo, e portanto não devemos procurá-lo apenas no espaço mais óbvio das notícias tradicionais. Se para Sousa notícia é "...o produto da interação histórica e presente (sincrética) de forças pessoais, sociais, (organizacionais e extraorganizacionais), ideológicas, culturais, históricas, dos meios físicos e dos dispositivos tecnológicos que intervêm na sua produção e através dos quais difundidas" (2005, p. 76), será que esse conceito não é aplicável, num sentido absolutamente amplo, a qualquer narrativa?[43] Não seria a tira capaz de trazer "notícias" do que se está pensando, do que se está fazendo, do que está acontecendo na sociedade, inclusive contemplando a factualidade, que é um dos atributos da própria notícia, e, quem sabe, adiantando-se aos modelos tradicionais de "noticiar"? A descoberta dos quadrinhos como literatura, porém, já está consolidada.

2.2 A tira enquanto literatura

Se o aparecimento da tira no final do século XX marcou o nascimento de uma nova linguagem, a premiação com o Pulitzer em 1992 da história em quadrinhos *Maus, a Survivor ´s Tale*, de Art Spiegelman, instituiu um novo marco na evolução desse gênero. É curioso notar que a HQ surgiu, como visto, no jornal *New York World*, de propriedade do mesmo Joseph Pulitzer que instauraria a premiação pouco antes de morrer, em 1911, com objetivo de estimular a produção no campo da literatura, música e jornalismo.

Pulitzer certificou-se de que os estatutos da premiação, gerida pela Universidade de Columbia, permitissem a alteração, inclusão ou extinção de categorias de indicação, demonstrando sensibilidade e visão ao perceber que o conceito de gêneros narrativos canônicos não poderia ser estático. Foi essa medida que permitiu a *Maus* ser o primeiro *comics* agraciado na história do prêmio, o que definitivamente validaria essa forma de expressão como arte.

Lançada inicialmente em sua versão integral em 1986, a obra conta na verdade duas histórias, sobre dois panos de fundo diversos, ambas autobiográficas: a tumultuada relação do

43 Marshall McLuhan esboçaria tese análoga ao observar que o jornal não é só o que tradicionalmente se considera notícia, mas que o mosaico de informações que o constitui é u ma notícia por si: "O tema maciço da imprensa só pode ser examinado por contato direto com as estruturas formais do meio em questão. E é necessário declarar, de vez, que o "interesse humano" é um termo técnico que designa o que é que acontece quando as muitas páginas de um livro ou os múltiplos itens informacionais são dispostos em mosaico numa página. O livro é uma forma privada e confessional que induz ao "ponto de vista". O jornal é uma forma confessional de grupo que induz à participação comunitária. […] O homem ligado ao livro tem a ilusão de que a imprensa seria melhor sem os anúncios e sem a pressão dos anunciantes. As pesquisas têm espantado até os diretores de jornais, ao revelarem que os olhos erráticos dos leitores de jornais se deliciam por igual com os anúncios e os textos noticiosos. […] Anúncios são notícias." (1971, p. 231–233)

autor com seu pai, Vladek Spiegelman, judeu polonês sobrevivente do campo de concentração nazista de Auschwitz, e o relato do próprio Vladek sobre os eventos vivenciados por ele durante a Segunda Guerra Mundial na Europa. A premiação adicionou mais uma dimensão ao debate sobre a possível profundidade reflexiva oportunizada por textos veiculados no formato *comic book,* e também consolidaria o subgênero *graphic novel,* sobre o qual cabe uma contextualização.

Ao entregar à editora os originais de sua obra *A Contract with God, and Other Tenement Stories*, em 1978, o renomado quadrinista Will Eisner a apresentou sob a denominação *graphic novel* (no Brasil, romance gráfico ou novela gráfica), por julgar que o conceito ligado ao gênero *comic book* não era capaz de abranger toda a proposta, e que não haveria interesse do editor por uma "simples" história em quadrinhos. Em sua palestra durante o Will Eisner Symposium: The 2002 University of Florida Conference on Comics and Graphic Novels, Eisner afirmou:

> *I'm here to tell you that I believe strongly that this medium is literature. It's a form of literature, and it's reaching its maturity now. [...] The word "comics," of course, we're still living with, is a misnomer. We can't get rid of the thing. We can't get rid of it—it's like "Kleenex." It doesn't belong here and it's partly our fault because comics originally were designed to be funny stories. They were originally called "the funnies" and called "the jokes," and later on "the comicals. [...]The future of the medium now hinges—hangs— on the support of the academic world because in order for the medium to grow and mature as it has been, it needs the attention and the interest of people who, in the acade-mic world, are able to dissect it, to discuss it, to recognize it, and to evaluate it, which will establish a standard that young comic artists coming into the field will aspire to*. (EISNER, 2002)[44]

A suposição de que os *comic books* não são um formato "nobre" o suficiente para veicular assuntos "adultos" norteia a própria gênese da denominação *graphic novel*. De uma forma geral, considera-se *graphic novel* uma narrativa pictórica sequenciada e de enredo autônomo, abordando temas complexos com certo grau de sofisticação e aprofundamento reflexivo, e frequentemente apresentadas em volumes de qualidade editorial superior (capa dura, impressão de alta resolução, papel durável, etc...). Essa suposta qualidade editorial superior levaria outro autor canônico dos quadrinhos, o roteirista Alan Moore, a afirmar,

---

44 Estou aqui para dizer que acredito fortemente que este meio é literatura. É uma forma de literatura, e está atingindo sua maturidade agora. [...] A palavra "comics", é claro, ainda a utilizamos, mas é um equívoco. [...] Não podemos livrar-nos dela, é como "Kleenex". Ela não cabe aqui e é em parte culpa nossa, porque quadrinhos originalmente foram projetados para ser histórias engraçadas. Eles foram originalmente chamados de "engraçados" e de "piadas", e, mais tarde, "os cômicos". [...] O futuro do meio agora depende do mundo acadêmico, porque para que cresça e amadureça como está acontecendo, é necessária a atenção e o interesse de pessoas que, no mundo acadêmico, são capazes de dissecá-lo, discuti-lo, reconhecê-lo e avaliá-lo, o que irá estabelecer um padrão ao qual jovens artistas de quadrinhos iniciantes irão aspirar.

ironicamente: "*The problem is that graphic novel just came to mean 'expensive comic book'"...* [45]." (KAVANAGH, 2000)

A necessidade de criar uma expressão que diferenciasse as histórias em quadrinhos "sérias" dos outros representantes do gênero parece reproduzir a mesma convicção observada desde sua origem no jornal popular: os quadrinhos não se prestariam a oportunizar reflexão ou informar de forma efetiva sobre o que está acontecendo na sociedade, mesmo que um olhar mais interessado pudesse provar o contrário.

Se seus próprios editores por vezes duvidavam de que as histórias em quadrinhos pudessem constituir um suporte eficiente para a abordagem de temas sérios e seu aprofundamento reflexivo, o que dizer então de um *comic book* que se propõe a relatar nada menos do que a trágica memória de um sobrevivente do Holocausto. Há poucos anos, o cineasta italiano Roberto Benigni ganhou um Oscar pelo filme *A Vida é Bela*, onde a rotina de pai e filho em um campo de concentração é narrado em tom de comédia. Não foram poucas as discussões levantadas sobre a validade de tal gênero – comédia – como veículo dessa temática.

O mesmo pode-se aventar sobre o *Maus* de Art Spiegelman. Nele o traço é despojado e sem intenção de representação realista, utilizam-se recursos associados a histórias infantis como onomatopeias[46], e os personagens são os "bichinhos" que povoaram os livrinhos e desenhos animados de nossa infância: o gato, o rato, os porquinhos... Numa de suas muitas palestras a respeito de *Maus*, travou-se entre Art Spiegelman e um jornalista o seguinte diálogo: (jornalista) – "Você não acha de mau gosto usar história em quadrinhos para retratar o Holocausto?" (Spiegelman) – "Não, eu acho que o Holocausto é que foi de mau gosto." (SPIEGELMAN, 2011).

Subverter a candura infantil dos bichinhos que falam, (ainda que a violência subjacente nas histórias e desenhos animados infantis seja já tema insistentemente questionado mesmo em nível acadêmico), foi talvez o recurso narrativo e estético mais importante de *Maus*. Porque é tão mais terrível ver um gato esmagar a cabeça de um rato em *Maus*, do que ver Tom martelar a cabeça de Jerry?

---

45 O problema é que graphic novel passou a significar apenas 'história em quadrinhos cara.

46 Umberto Eco refere-se ao uso no quadrinho de "signo gráfico usado em função sonora" como uma das principais características dessa linguagem, salientando: 'Em muitos casos, trata-se de verdadeiras onomatopeias, já dotadas de significado em inglês, e que se transferem para outros países com pura função evocativa, perdendo a imediata conexão com o significado – transformando-se, de "signo" linguístico que eram, em equivalente visivo de ruído, e voltando a funcionar como "signo" no âmbito das convenções semânticas da estória em quadrinhos.' (2001, p. 145)

Uma das chaves para o entendimento do efeito produzido por *Maus* é a intertextualidade, ou seja, a utilização de elementos/signos de narrativas anteriores – poderíamos considerar "Tom & Jerry" como um cânone do desenho animado? – estruturados de forma a utilizá-los como significantes na presente narrativa, produzindo outro sentido que dialoga com o anterior. Barthes explicaria o processo da seguinte forma:

> Sabe-se que toda mensagem (e a obra literária é uma delas) compreende pelo menos um plano da expressão, ou plano dos significantes, e um plano do conteúdo, ou plano dos significados; a junção desses dois plano forma o signo (ou o conjunto dos signos). Entretanto, uma mensagem constituída segundo essa ordem elementar pode, por uma operação de desengate ou de amplificação, tornar-se o simples plano de expressão de uma segunda mensagem que lhe é assim extensiva; em suma, o signo da primeira mensagem passa a ser o significante da segunda. (2004, p. 141)

Em *Maus*, como uma bazuca construída com *marshmallows*, o contraste entre os signos associados ao universo infantil ressignificados numa temática adulta e o subsequente choque que isso provoca potencializam a produção do sentido mais profundo. Esta percepção é partilhada por Hillary Chute[47], em seu artigo sobre *Maus* institulado *The Shadow of a past time* ([s.d.]).

> *Paul Buhle, for instance, claims, 'More than a few readers have described [Maus] as the most compelling of any [Holocaust] depiction, perhaps because only the caricatured quality of comic art is equal to the seeming unreality of an experience beyond reason". Where Michael Rothberg contends, 'By situating nonficctional story in a highly mediated, unreal, 'comic' space, Spiegelman captures the hyperintensity of Auschwitz*'[48].

Já Dominick LaCapra, em *History and Memory after Auschwitz,* evidencia a subversão perpetrada pelo autor de *Maus* ao utilizar a linguagem dos quadrinhos, com toda ainda persistente associação ao universo infantil, notadamente a antropomorfização de gatos e ratos, qualificando-a como "carnavalesca"[49] e remetendo diretamente ao conceito literário de carnavalização proposto por Bakhtin:

---

47 Professora assistente do Departamento de Língua Inglesa e Literatura da University of Chicago.

48 Paule Buhle, por exemplo, afirma: 'Vários leitores têm descrito [Maus] como a mais interessante representação [do Holocausto], talvez porque só só qualidade caricatural de arte dos quadrinhos é igual à aparente irrealidade dessa experiência além do racional'. Onde Michael Rothberg afirma, "Situando o enredo não ficcional em um ambiente altamente mediado, irreal, como o dos 'quadrinhos', Spiegelman capta a hiperintensidade de Auschwitz

49 Bakhtin afirma que carnavalização "é o gênero por excelência da mistura do simbolismo elevado, das reflexões sobre as questões últimas e do naturalismo mais grosseiro". E ainda: "A carnavalização, então, acontece quando um texto literário, de alguma forma, apresenta o chamado 'mundo às avessas', ou seja, uma inversão crítica e/ou satírica das formas tradicionais do poder estabelecido e da organização sociopolítica da sociedade". (BAKTIN apud SILVA, M. C., 2009, p. 83)

> *Indeed, there is little that is funny about this comic book. […] More encompassing, carnivalesque (yet still gallows) humor comes from the scandalous premise of presenting Auschwitz and its aftermath in the comic-book genre, thus in some sense bringing what is imposingly high to the level of the putatively low genre without implying disrespect.* [50]*(1998, p. 143)*

Poder-se-ia argumentar que tal aprofundamento reflexivo, ainda que em quadrinhos, só é possível numa obra de grande extensão como *Maus* – dois volumes de 300 páginas no total, e que o espaço da tira de jornal seria insuficiente para resultado equivalente em termos de literariedade. As tiras são compostas em geral por não mais que quatro quadrinhos de desenhos sequenciados – muitas delas, atualmente, por apenas um – descrevendo uma narrativa linear. Conjuntos de tiras do mesmo tema e personagem podem produzir uma narrativa maior, como é o caso do próprio objeto de nossa pesquisa, mas é condição essencial, para cada tira caracterizar-se como tal que ela possa produzir sentido autônomo, independente de narrativa maior em que se insira ou não.

Ora, relacionar em proporção direta o potencial de literariedade de uma obra com sua extensão equivaleria a desqualificar vários gêneros literários já consagrados, ainda que atendo-nos só à prosa (nem mencionaremos a poesia). Conto e seu subgênero, miniconto, estariam excluídos enquanto meio expressivo pleno de possibilidades de fruição. Em nossa opinião, a necessária concisão e a concentração espacial e temporal dos recursos textuais e estéticos disponíveis na tira a tornam, em nossa opinião, um gênero narrativo análogo às narrativas curtas onde, como postulava Edgar Allan Poe, todo o efeito deve ser produzido de uma só "assentada" (1847).

A primeira característica do conto, identificada por seus teóricos, diz respeito à relação entre extensão e intensidade do efeito. Para Poe[51], o conto deve ser curto o suficiente para que possa ser lido de uma só vez, no período de tempo que, em sua opinião, pode-se manter um certo estado de interesse do leitor. Além desse prazo – que no caso do conto, não

---

50 De fato, há pouco de engraçado nesta história em quadrinhos. [...] O humor mais disseminado, carnavalesco, (embora ainda "negro") vem da premissa escandalosa de apresentar Auschwitz e suas consequências no gênero de quadrinhos, assim, em certo sentido, trazendo o que seria inatingível para um nível supostamente mais baixo sem implicar desrespeito. (Tradução minha)

51 A teoria de Poe foi mencionada também por Umberto Eco em sua análise do gênero HQ. Eco ocupa-se não de tiras – narrativas autônomas curtíssimas que se concluem no espaço de uma única edição do jornal, mas sim de um modelo de publicação de quadrinhos segmentado em várias edições do periódico, equivalendo a capítulos, que era comum ainda na época dos estudos desse autor, na década de 1960. E por isso, compara-os ao folhetim. Esse formato sequenciado só é encontrado atualmente em reedições de *comics* clássicos como por exemplo, *Dick Tracy*, ou o *Steve Canyon* que é objeto de Eco. Nesse caso, a ideia de "assentada" única de Poe evidentemente não se aplica. Mas ele afirma: "...comumente, as estórias em quadrinhos em que se reconhece maior validade e maturidade estética e ideológica não são as que se desenvolvem em capítulos, mas aquelas que, no âmbito de uma só tira – ou mesmo de um só agregado de enquadramentos – exaurem sua história." (2001, p. 157)

deveria exceder uma ou duas horas – não seria possível evitar a interferência de influências externas, ou o tédio.

O conto deveria ainda cativar o leitor desde as primeiras linhas, sem alongar-se em detalhes a não ser aqueles necessários a estabelecer, de entrada, a atmosfera desejada para a produção daquilo que ele denominava "unidade de efeito". Ou seja, o espaço limitado do conto não comporta, ao contrário de narrativas longas como o romance, modulações de "clima"; o conto será ou uniformemente melancólico, ou alegre, ou aterrorizante, sem nuances que distraiam de sua escalada rumo ao epílogo. E o epílogo deve ser o ponto máximo de sensibilização do leitor para aquela emoção ou estado de espírito que se desejava aludir.

Podemos identificar essas características na tira, ao atentar que numa tira padrão, de três ou quatro quadrinhos, o primeiro em geral estabelece o ambiente, o segundo propõe a desestabilização, a *crise* que detona a narrativa, e o terceiro fornece o epilogo. A tira só funciona lida de uma só vez – uma "assentada" – embora algumas possam apresentar tanta eficiência narrativa que ofereçam também enredos autônomos contidos no espaço exíguo de um só quadrinho, sem prejuízo de sua função no conjunto. Mas em geral, seu enredo costuma centrar-se num efeito único, concentrado, tal como prescrevia Poe a respeito do conto.

Já na teoria de Cortazar (1993), sua percepção de uma analogia formal e discursiva do conto com a fotografia serve também à tira. Para ele, os contos são "aglutinantes de uma realidade infinitamente mais vasta que a do seu mero argumento..." (1993, p. 155) Afirma o autor também:

> "o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam significativos, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto." (CORTAZAR, 1993, p. 151–152)

É exatamente o que faz o desenhista da tira, ao escolher representar um recorte bastante restrito da realidade – na medida que possa caber na extensão dos poucos quadrinhos – e que ainda assim projete esse recorte para muito além daquela acanhada porção espaço/tempo. Essa projeção se refere diretamente à noção de fruição[52], que na tira poderíamos dizer que acontece de forma bem semelhante, por exemplo, à do miniconto.

52 Para fins deste estudo, tomaremos o conceito de "fruição" literária como compreendido por Roland Barthes: para ele, o texto de fruição é "aquele que nos coloca em estado de perda, aquele que nos desconforta, que faz vacilar as bases históricas, culturais e psicológicas do leitor". (1975, p. 25)

Minicontos são narrativas hiperconcisas. O mais famoso deles, composto por sete palavras – "Quando acordou, o dinossauro ainda estava lá.", do escritor hondurenho Augusto Monterroso (SPALDING, [s.d.]) – pode ser lido, talvez, em um segundo. Porém abre possibilidades infinitas de interpretação e produz, como efeito único e potente, a sensação do insólito e do fantástico. A possibilidade do fantástico, que a tira tão bem aproveita – pois em seu universo, como no do conto, literalmente tudo é possível, inclusive que animais e coisas falem –, é outra das características mencionadas por Cortazar.

Já para Piglia, todo conto deve contar duas histórias. Em nossa opinião, a própria característica híbrida da tira – que utiliza a linguagem visual e verbal de forma sincrética – favorece essa proposta narrativa que apresenta dois enredos autônomos, ainda que interligados, e cuja junção produz o estado de tensão capaz de prender o leitor, tal como explica o autor:

> O conto é uma narrativa que encerra uma história secreta. Não se trata de um sentido oculto que depende de interpretação: o enigma não é senão uma história que se conta de modo enigmático. A estratégia da narrativa está posta a serviço dessa narrativa cifrada. Como contar uma história enquanto se está contando outra? Essa pergunta sintetiza os problemas técnicos do conto. (PIGLIA, [s.d.], p. 39).

Poderíamos ilustrar o pressuposto de Piglia a respeito do conto, por exemplo, com uma das tiras que integra o conjunto *A gata*. Nela, observamos que há uma narrativa oculta. A gata pensa que seu amigo está dormindo e não consegue acordar; o homem percebe que o outro animal está morto. Em nenhum momento essa informação é declarada, ela segue implícita até o final. O contraste entre a ingenuidade da gata e a lucidez do homem é que produz a "unidade de efeito" dessa tira, se quisermos abordá-la como um conto: o insólito da morte de um animal ser retratada como um "caso de polícia", visto que em nossa sociedade ainda não é, e a compaixão diante da inocência ultrajada:

Figura 2.3: A gata (Folha de São Paulo 02/07/2013)

Finalmente, na teoria do conto de Linares, poderíamos eleger como tese aplicável também à tira seu pressuposto de que é preciso que tanto contista como público concordem na percepção daquele texto – conto ou tira – como sendo o que é, uma narrativa curta, que não se propõe a uma representação panorâmica mas sim focada da realidade. Como tal se utiliza, no conto, de uma determinada organização textual, e na tira, de uma linguagem bastante específica que potencializa sua expressividade no espaço limitado dos três quadrinhos, e em ambos, tolera a inserção do fantástico para a obtenção de sua produção de sentido:

> "...se impone la participación del contexto sócio-cultural em la producción y percepción del texto asumido como cuento: la competencia literaria de cuentistas y lectores acepta tanto individual como socialmente la clasificación de tal texto como cuento, ambos poseen esquemas previos de conocimiento en relación con la manera como se organizan habitualmente los cuentos y utilizan estos esquemas no sólo para elaborarlos sino también para comprendelos y procesarlos." (LINARES, 1997, p. 34)

Esse breve exercício de apreciação da tira sob a teoria do conto objetiva evidenciar nossa percepção desse gênero textual como portador de literariedade, da mesma forma como nos dedicamos a investigar seu potencial como "notícia", de acordo com o conceito mais amplo proposto pela evolução recente da teoria do jornalismo. A decorrência é tomar as histórias em quadrinhos, e em especial o *comics*, não como entretenimento inócuo desprovido de um verdadeiro discurso, mas como capazes de oportunizar representações instigantes, percebidas pelas forças unificadoras tanto do poder hegemônico como do esforço dialético da *doxa* acrática.

2.3 A tira e a *doxa*

Poucas décadas após seu surgimento, o fenômeno dos *comic books* havia alcançado tal significância nos Estados Unidos em meados da década de 1940 que entre 80 e 100 milhões de exemplares de revistas eram vendidos semanalmente. Como a cultura da leitura do *comic book* inclui a troca ou empréstimo de exemplares, a estimativa era de que cada exemplar vendido atingia de 6 a 10 leitores, o que tornava seu público superior ao do cinema, rádio e demais publicações. Segundo Hadju (2008), no início da década de 1950, 650 títulos eram publicados de forma regular mensalmente.

Se o *Yellow Kid* havia sido criado para atingir as camadas proletárias, iletradas mas ávidas pelo status de consumidores de informação, e reproduzia seu universo, o ofício de desenhar quadrinhos seduzia artistas originários dessas mesmas classes populares, notadamente imigrantes, que viam nessa forma de expressão um canal possível para sua

concepção da realidade, uma mundivisão tomada a partir das trincheiras das classes excluídas; eles eram "*...members of racial, ethnic, and social minorities who turned to comics because they thought of themselves or their ideas as unwelcome in more reputable spheres of publishing and entertainment"*[53]. (HAJDU, 2008)

Aconteceu, porém, que não apenas os excluídos mas também os jovens da classe média americana do momento pós-guerra viram na estética do *comics* a forma de posicionar-se dialeticamente em relação à velha ordem. Para Hadju, foram os quadrinhos, e não o rock-n ´roll, a forma de expressão artística que representou, se não fomentou, toda a contracultura da segunda metade do século XX. A temática do *comics* a partir da década de 1950, longe de restringir-se ao universo pueril, começou a ocupar-se da *science fiction*, do humor negro, do terror, da criminalidade e da violência como estética de contestação, e veio a reação.

A ofensiva da cultura hegemônica contra os quadrinhos foi representada notadamente pela publicação em 1954 do ensaio *Seduction of the Innocent* (2004) pelo psiquiatra Fredric Werthan. Denunciando uma influência nociva e desestabilizadora das HQ sobre todo o *status quo* a partir da adesão dos jovens, Werthan afirmaria: "*I think Hitler was a beginner compared to the comic book industry.*"[54] (WERTHAN apud HAJDU, 2008)

No Brasil, também as tiras no jornal e as primeiras histórias em quadrinhos foram associadas inicialmente à recreação infantil e num segundo momento, aos contos de terror e à pornografia. Nas décadas de 1950 e 1960, os famosos "catecismos"[55] de Carlos Zéfiro, pequenos livretos representando encontros sexuais produzidos e distribuídos de forma independente e marginal tornaram-se célebres. Hoje são tema de pesquisa acadêmica, dadas a forma como representam e transgridem a moral sexual de sua época e as proposições estéticas que inauguraram. (OLIVEIRA, 2010)

Vamos encontrar o *comics* contemplado, ainda que de forma tangencial, em textos fundadores do pensamento contemporâneo como *A Indústria Cultural: o Esclarecimento como Mistificação das Massas*, de Theodor Adorno e Max Horkheimer. Os autores ocupam-se principalmente da produção cinematográfica americana como forma de reprodução massiva de produtos culturais de baixa oportunização reflexiva, categoria em que incluem os desenhos animados, arte cuja evolução vamos encontrar exatamente a partir da sofisticação tecnológica no manejo da imagem que propiciou uma nova configuração das representações pictóricas quadro a quadro que constituem a história em quadrinhos. Basta lembrar um

53 "...membros de minorias raciais, étnicas ou sociais que se voltaram para o *comics* porque percebiam a si próprios ou a suas ideias como indesejáveis em esferas editoriais e do entretenimento mais conceituadas.

54 "Acho que Hitler era um principiante comparado à indústria das histórias em quadrinhos".

55 A expressão revela irreverência ao comparar a função de iniciação sexual dos livretos de Zéfiro à iniciação religiosa católica.

brinquedo clássico do início do século XIX: o livrinho contendo imagens sequenciais que quando manuseadas com certa velocidade forjam a ilusão de movimento.

Adorno e Horkheimer afirmam que "os filmes de animação eram outrora expoentes da fantasia contra o racionalismo. Eles faziam justiça aos animais e coisas eletrizados por sua técnica, dando aos mutilados uma segunda vida..." (1985, p. 114) Os autores ressentem-se daquilo que observam, em sua época, como uma intensificação artificial do ritmo da narrativa pontuado apenas por representações de experiências sensoriais referentes ao plano concreto – quedas, impactos, correrias, movimentos rotatórios – onde a banalização da violência remete à aceitação da violência capitalista: "Assim como o Pato Donald nos *cartoons*, assim também os desgraçados na vida real recebem a sua sova para que os espectadores possam se acostumar com a que eles próprios recebem." (1985, p. 114)

A nova perspectiva sobre a indústria cultural proposta pelo pós-estruturalismo, notadamente a partir da década de 1960, porém, percebe potencialidades criativas menos estáticas e mais instigantes no gênero quadrinhos, como veremos em Umberto Eco (2001). O autor analisa ponto a ponto os elementos textuais e construções pictóricas dos quadrinhos, reconhecendo-os como linguagem, como semântica própria, ainda que híbrida, de potenciais criadores restritos apenas pelas limitações de seu suporte.

Eco aplicaria pressupostos similares aos de Roland Barthes quanto à ressignificação ao identificar, no *comics Steve Canyon*, "elementos de uma iconografia que, mesmo quando nos reporta a estereótipos já realizados em outros ambientes (o cinema por exemplo), usa de instrumentos gráficos próprios do 'gênero'." Para o autor, "esses elementos iconográficos compõem-se numa trama de convenções mais ampla, que passa a constituir um verdadeiro repertório simbólico, e de tal forma que se pode falar numa semântica da estória em quadrinhos." (ECO, 2001, p. 144–145)

O elemento fundamental dessa semântica identificada por Eco e por todos os estudiosos do *comics* depois dele é o balão, o espaço gráfico dentro do quadrinho que abriga o texto e designa, através de uma extensão afilada apontada em direção ao personagem desejado, quem está "falando". Esta "extensão" do balão assume outras configurações conforme se quer representar tipos de elocução: uma fileira de bolinhas quando se trata de "pensamento" ou diálogo interior, bordas em forma de serra para representar fúria ou outra emoção extrema, e assim por diante. Estas são convenções gráficas, evidentemente, partilhadas por todos os leitores habituais de quadrinhos e incorporadas à nossa cultura de massa, como "referência a um determinado código." (ECO,2001, p. 145)

Se em Eco a linguagem do *comics* recebe atenção em seus elementos narrativos dentro do campo linguístico e semiótico, outra obra clássica da época ocupou-se novamente das possíveis mensagens subliminares e ideológicas contidas em um dos mais populares personagens de quadrinhos do século XX. *Para ler o Pato Donald* (DORFMAN; MATTELART, 2010), obra de encomenda da esquerda chilena da década de 1970 para denunciar o imperialismo norte-americano, retoma as preocupações de Adorno e Horkheimer com relação à função "alienadora" do gênero, desta vez porém concedendo-lhe intensidade ideológica insuspeita até então. Esses estudos principiaram lançar um olhar mais interessado sobre o gênero, que vinha de estar relegado alternadamente ou à inocuidade de uma proposta estética superficial ou à demonização de ideologia desestabilizadora da nova ordem mundial pós-guerra, ou Guerra Fria.

O já referido cenário de reconfiguração dos estudos culturais inaugurado na década de 1960, que veio lançar os primeiros olhares realmente interessados sobre a arte do quadrinho, é o mesmo que fermentou a formação do segundo autor de que nos ocuparemos nesta pesquisa, Laerte Coutinho, ou apenas Laerte, como assina. Ele iniciou sua carreira em pleno período da ditadura militar brasileira, em 1970. Era também o período em que a contracultura, fenômeno de inspiração pós-moderna que atingiu seu auge nos EUA na década de 60, chegava ao Brasil e era metabolizado em movimentos como a Tropicália, e o "desbunde".

Pacifismo, ecologia, liberdade sexual e de expressão, experimentações em áreas tão variadas como a vivência em comunidades alternativas e as "viagens" lisérgicas buscando autoconhecimento através de percepções alteradas da realidade, o novo orientalismo enaltecido do qual os Beatles foram precursores em suas viagens à Índia, a literatura marginal, a imprensa alternativa, os festivais de rock ao ar livre e os próprios quadrinhos *underground* – através do trabalho, por exemplo, do americano Robert Crumb[56] – eram algumas das ideias e tendências atreladas ao fenômeno.

Desde o início, portanto, a trajetória de Laerte esteve marcada por um momento e cenário cultural que reproduzia as propostas da estética e do pensamento pós-modernos. Essa inserção confirmou-se no decorrer de sua carreira. Os primeiros anos estão marcados pela atuação na resistência à repressão política, a década pós AI-5[57]. Laerte trabalhou em 1974 na

56 Robert Crumb tornou-se célebre a partir do final dos anos 1960 por veicular, em sua obra, uma crítica feroz ao modo de vida norte-americano. Seu trabalho, fortemente identificado com a cultura hippie, conquistou novos espaços para a história em quadrinhos, tornando-se icônico da contracultura. A cantora Janis Joplin era grande fã de seu trabalho e convidou-o para ilustrar a capa de alguns de seus álbuns musicais.

57 Ato Institucional nº5, conjunto de medidas restritivas institucionalizado pelo governo militar em 1968 que autorizava diversas ações repressivas, como a censura aos meios de comunicação e a cassação de direitos políticos. Sua justificativa era deter os elementos "subversivos" que comprometiam o andamento da "Revolução de 64", tal como os militares denominavam o golpe pelo poder realizado naquele ano.

campanha eleitoral do MDB – Movimento Democrático Brasileiro, o partido único de oposição ao regime militar – e no ano seguinte coordenou a produção de cartões de solidariedade, ação em auxílio a presos políticos.

Em 1976 iniciou a colaboração na revista de quadrinhos *Ovelha Negra de Geandré*[58], alvo constante da censura por seu conteúdo de crítica social. Dois anos depois, criou o personagem João Ferrador para a publicação do sindicato dos metalúrgicos de São Bernardo do Campo, liderado então por Luís Inácio Lula da Silva. Acompanhado de outros nomes das artes gráficas nacionais, como Henfil, Angeli, Glauco, Petchó, Fausto e Nilson, participou do grupo de trabalho *Bunker*[59]*,* que produziu peças de campanha para a oposição política a partir de 1979.

Em 1982 colaborou com o legendário jornal *O Pasquim*, e em 1985, criaria a editora Oboré – exclusivamente dedicada a disponibilizar material de divulgação para entidades de classe. Através dela, lançaria o livro *Ilustração Sindical*, contendo mil ilustrações, quadrinhos e caricaturas para uso gratuito pelos sindicatos em todo o país.

Simultaneamente aos trabalhos em veículos de resistência, Laerte também publicaria na imprensa hegemônica, ainda no início da década de 70. Ele esteve nas revistas *Banas* e *Placar,* nos jornais *Gazeta Mercantil*, *O Estado de São Paulo* e *Folha de São Paulo*, inclusive atuando nas coberturas da Copa do Mundo para estes dois últimos. Seu interesse musical – chegou a cursar um semestre da faculdade de música na USP, assim como de jornalismo, em 1969 – levaram-no a participar da fundação, em 1976, do *Clube do Choro*, em São Paulo.

Em 1985 viria o primeiro livro, a coletânea de charges *O Tamanho da Coisa*. A década de 80 foi, aliás, intensamente produtiva, com publicações nas revistas *Chiclete com Banana*, *Geraldão* e *Circo*, ao lado novamente de Angeli e Glauco. A parceria renderia ainda a série *Los Três Amigos*, em criação conjunta. Foi também nessa década que surgiu sua própria revista, *Piratas do Tietê*, nome emprestado dos personagens que marcariam, a partir de 1991, sua publicação regular na seção de quadrinhos do jornal *Folha de São Paulo*. A visibilidade oferecida por esse veículo de grande alcance e referencial no jornalismo brasileiro foi definitiva para sua consolidação entre os maiores artistas do quadrinho no país.

Em 2009, Laerte surpreendeu o público ao assumir sua homossexualidade e a opção pelo comportamento *crossdresser*[60]: passou a vestir-se permanentemente de acordo com o

58 Essa publicação tomava emprestado o nome de outra revista *Ovelha Negra*, publicada durante a década de 60 em Minas Gerais, que igualmente desafiou o regime militar.

59 A expressão "bunker", como abrigo no sentido bélico, conferia ao nome da revista seu sentido de resistência ao regime de exceção.

60 "*Crossdresser*" refere-se à pessoa que veste-se "ao contrário"; ao contrário das expectativas e convenções associadas a seu gênero.

código de indumentária feminina. Em entrevista à revista *TRIP*, afirmou*:*

> Eu sou militante. Eu faço parte de uma associação, da Abrat (Associação Brasileira de Transgêneros), e a gente tá aí pra isso, pra discutir e estimular o debate. Justamente pra que as pessoas percam o medo de se reconhecer como transgêneras, como transexuais, como homossexuais, ou o que for. Para as pessoas não se sentirem ridículas, erradas, bizarras, como o ponto de vista conservador faz questão que elas se sintam. ("Laerte", [s.d.])

Essa postura que desafia os conceitos de gênero e outros critérios classificatórios como índices identitários – raça, credo, classe – foi representada de forma intensa na história em quadrinhos *A Insustentável Leveza do Ser*, onde o protagonista ingressa numa atmosfera onírica e surreal onde nada é o que parece ser, sucessivamente sendo despojado de todos os seus referenciais mais arraigados: o pai é mulher, a mãe é homem e a irmã não passa de uma atriz contratada para esse papel; sua pele branca não passava de uma superfície artificial recobrindo a pele negra verdadeira e por fim o mundo, que parecia pleno de horizontes, é simplesmente um cenário falso.

Poderíamos perfeitamente associar a narrativa acima resumida com os pressupostos de Terry Eagleton a respeito do pós-modernismo e da pós-modernidade:

> Pós-modernidade é um estilo de pensamento que duvida das noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, da ideia de progresso e emancipação universais, de estruturas únicas, grandes narrativas ou fundamentos definitivos de explicação. […] Pós-modernismo é um estilo de cultura que reflete alguma coisa dessa mudança de uma época, numa arte pluralista, superficial, descentralizada, infundada, autoreflexiva, divertida, derivativa eclética, que torna indistintas as fronteiras entre cultura ''alta'' e ''popular'', bem como entre arte e experiência cotidiana. (EAGLETON, 1997, p. vii)

Ora, a tendência metaficcional e metatextual é mais uma das formas narrativas pós-modernas que "torna indistintas as fronteiras", desta vez entre realidade e ficção, crônica e ficção, depoimento e ficção, e inter-gêneros. Observada em Coetzee, notadamente em *The lives of animals* (1999) – onde as palestras proferidas pelo próprio autor são transferidas para o enredo protagonizado por uma palestrante fictícia, a escritora Elisabeth Costelo – ela marca também a obra de Laerte, de forma cada vez mais frequente. Por exemplo, a opção e divulgação de sua preferência pelo *crossdressing* foi de certa forma anunciada, antecipadamente, através do personagem Hugo, declarado *alter ego* do autor, ao qual por vezes se refere como "alter hugo". Em certo momento, Hugo passa a vestir-se como mulher, circunstância que passa a dominar muitas das tiras que protagoniza. No entanto, ele é, segundo seu criador, apenas "um exemplar da raça humana, não muito exemplar. Os grandes

temas como vida, morte, sexo o enchem de dúvidas; os pequenos, como vida, morte e sexo, também." (COUTINHO, [s.d.])

Além da clara representação autorreferencial manifestada através de Hugo, outros exemplos confirmam essa proposta estética. Em 2012, após sua adesão ao *crossdressing*, Laerte foi vítima de comportamento discriminatório no banheiro de uma pizzaria em São Paulo. O caso ganhou destaque na mídia e oportunizou discussões sobre a reavaliação das práticas cotidianas e instituídas que dizem respeito às delimitações de gênero. O episódio foi referenciado pelo desenhista em várias tiras, como a seguinte, publicada no Blogay (blog vinculado ao espaço online do jornal Folha de São Paulo), onde se autorretrata[61]:

PESSOAS TRANSEXUAIS TÊM CONFLITO COM O SEXO BIOLÓGICO – MACHO, FÊMEA – COM QUE NASCERAM.
PESSOAS TRANSGÊNERAS NÃO SE ENQUADRAM NO PADRÃO DE GÊNERO – MASCULINO, FEMININO – QUE SE CONVENCIONOU PARA O SEXO COM QUE NASCERAM.
TODAS AS PESSOAS TÊM ORIENTAÇÃO SEXUAL – DESEJO POR HOMEM, MULHER, AMBOS OU NENHUM – INDEPENDENTE DO SEXO COM QUE NASCERAM.
MAS PARA USAR UM BANHEIRO TEMOS QUE PASSAR PELO CONTROLE DE CONGRUÊNCIA TOTAL E ABSOLUTO * ENTRE SEXO, GÊNERO E ORIENTAÇÃO SEXUAL...
*- COTA: SACADA DE LETICIA LANZ.

Figura 2.4: Tira de Laerte publicada no Blogay (LAERTE, in ANGELO, 2012)

O movimento da ênfase temática nos quadrinhos de Laerte entre os campos político e filosófico foi mapeado por Santos, Padovani e Costa (SANTOS; PADOVANI; COSTA, 2010), evidenciando três momentos distintos, mas não excludentes nem estanques: conteúdos políticos, de sátira social e de reflexão filosófica e comportamental. É interessante perceber como a trajetória de Laerte, tanto profissional como pessoal, reproduz a percepção do filósofo trotskista Alex Callinicos resumida por Cardoso em sua crítica marxista ao pós-modernismo:[62]

> ...visto de certo ângulo, o pós-modernismo revela-se como resultado da trajetória pessoal de intelectuais que podem ser considerados da "geração de 1968" no

61 Considerando que este estudo toma a história em quadrinhos como gênero literário híbrido, consideramos essencial a citação textual inserida no contexto pictórico que constitui a obra em análise.

62 O pensamento marxista tende a alinhar o conceito do pós-modernismo ao neoliberalismo capitalista, considerando os processos sociais e intelectuais a ele associados como manifestações de uma nova ordem econômica perversa. Não partilhamos dessa visão, porém optamos por reproduzir os pressupostos de Callinicos por tomá-los, isoladamente, como uma contribuição válida ao trabalho, desde que ignorados os juízos de valor oferecidos pelo autor.

> decorrer da década de 1970: de portadores de esperanças revolucionárias desiludidas, muitos deles passaram ao abandono da crença na possibilidade de uma transformação global; daí, ao apoio entusiástico a movimentos parcializados de luta ou reivindicação (feminismo, regionalismo, movimento gay, ecologismo, movimento negro etc..) (CARDOSO, 1997, p. 17)

Callinicos deixa de citar outra causa que ocupa intensamente os movimentos independentes civis, que é a dos direitos animais, talvez por associá-la ao "ecologismo" a que refere. No entanto, o movimento ecologista nem sempre coincide com os interesses da causa animal, que tem uma agenda autônoma e específica. A confusão entre as duas propostas é comum também na mídia hegemônica, e aqui, na nossa opinião, reside a relevância de identificar, na seção de quadrinhos de um grande jornal, o espaço reflexivo que a notícia puramente jornalística – ou que, pelo menos, assim se assume – falha em oferecer.

Dessa forma, nossa análise está estruturada da seguinte forma: na primeira seção, vamos investigar as metáforas animais que são frequentemente utilizadas nos discursos da narrativa. Essas metáforas remetem sempre a símbolos, a estereótipos ou arquétipos e funcionam como caracterização da personagem Lurie enquanto um indivíduo iluminista. Na segunda seção, vamos observar que as metáforas animais deixam de aparecer, e os animais ganham status de personagens. Sua função na narrativa é caracterizar a metamorfose da personagem central, sua nova percepção da alteridade. Na terceira seção, vamos comparar elementos temáticos de *Disgrace* e de *A gata*, no sentido de estabelecer coincidências e analogias. Com base na proposta de que a tira seja percebida como notícia, como "um relato integral de um fato que já eclodiu no organismo social", vamos investigar a hipótese de que a analogia temática reforça a percepção dos animais-personagens de *Disgrace* como personagens de fato, sujeitos literários, e não construções metafóricas visando a uma mimese estritamente antropocêntrica.

3 Metáfora animal em *Disgrace* e *A gata*

3.1 Lurie na cidade

A primeira metáfora com que nos deparamos na leitura de *Disgrace* não é animal. Diz ela: "*In the desert of the week Thursday has become an oasis of luxe et volupté*."[63][64] (COETZEE, 1999, p.8) Não é uma figura especialmente original; poderíamos dizer que ela se inscreve entre aquelas preferenciais, recorrentes (tal como observou Borges), perigosamente arriscando-se a perder sua força metafórica, mas é bela. Do deserto ao oásis; do tédio ao prazer. Refere-se aos encontros semanais que o protagonista David Lurie, homem de meia idade, acadêmico já um tanto entediado, solitário e divorciado, mantém com a garota de programa Soraya.

A metáfora que alude ao verso de Baudelaire e à tela de Matisse é apenas uma de muitas referências a personagens e obras clássicas presentes no texto. A predileção de Lurie pela cultura erudita, e o desprezo que várias vezes demonstra por manifestações culturais que percebe como menores, serve para situar a personagem como um homem de luzes, um iluminista cioso de hierarquia em artes e saberes. E as figuras de linguagem – como a bela imagem do deserto – de que tão frequentemente se vale, podem também ser interpretadas como uma propensão ao lirismo que serve bem como refúgio contra a desorganização que ameaça seu universo.

Que Soraya seja associada a um oásis faz sentido por mais de uma razão, pois ela, muçulmana, foi escolhida por Lurie a partir de um catálogo oferecido pela agência de encontros sob a categoria "exóticas", aludindo à iconografia orientalista evocada pelo deserto. Se Soraya combina com deserto e palmeira de oásis, com uma imagem padronizada e idealizada de exótico – poderíamos dizer até, com um "exótico que já não é", tão familiar nos parece –, Soraya, o deserto e o oásis vêm harmonizar-se perfeitamente com a primeira metáfora animal que surge na leitura: "*Were he to choose a totem, it would be the snake. Intercourse between Soraya and himself must be, he imagines, rather like the copulation of snakes: lengthy, absorbed, but rather abstract, rather dry, even at its hottest.*"[65](COETZEE, 1999, p. 2–3).

63 A narrativa se desenrola através de discurso indireto livre, com a voz do narrador onisciente fundindo-se de forma muito entrosada com a do personagem. Por essa razão, optamos por trabalhar a análise tomando ambos como um só discurso.

64 "No deserto da semana, a quinta-feira passou a ser um oásis de *luxe et volupté*." (COETZEE, 2011, p.8) A expressão em francês *luxe et volupté* faz referência ao poema de Charles Baudelaire que principia descrevendo o cenário de um encontro amoroso, *L'Invitation au voyage*, contido na obra *Les Fleurs du mal*. *"Là, tout n'est qu'ordre et beauté / Luxe, calme et volupté.* (Lá, tudo é ordem e beleza / Luxo, calma e volúpia) (Tradução minha) A mesma expressão dá nome a tela de Henri Matisse, pintada em 1904.

65 "Se tivesse que escolher um animal totem, seria a cobra. A relação sexual entre Soraya e ele deve ser, imagina, como uma cópula de cobras: prolongada, absorvente, mas um tanto abstrata, seca, mesmo no ponto mais quente." (COETZEE, 2011, p. 9)

O uso arquetípico da imagem da cobra, a serpente do Gênesis, é bem conhecido. Sua associação com o mal, e com o conceito judaico-cristão de sexo pecaminoso seguido de queda, tudo funciona sem surpresas nesta metáfora que salienta a atmosfera dos encontros sexuais relativamente transgressores entre o professor Lurie e sua amante. Ele a descreve – a cópula – como "*rather abstract, rather dry, even at its hottest.*"[66](COETZEE, 1999, p.3), tal como a relação comercial, de prestação de serviços, que de fato é. Fica evidente que aqui o animal é tomado apenas em sua dimensão simbólica, até pela designação de "*totem*". Não se trata de um Outro, nem sequer de uma espécie, por mais que tomar a espécie pelo indivíduo já seja suficiente generalização.

A figura de linguagem que abre o rol das metáforas animais na primeira parte de *Disgrace* fornece a chave para esta análise. Ela se baseia na constatação de que a prevalência desse tipo de metáfora na fase inicial da narrativa concorre para caracterizar o percurso filosófico e existencial da personagem principal. À moda de um herói trágico[67] – "*a servant of Eros*"[68] (1999, p. 52) como se define em dado momento – o professor Lurie será arremessado de um universo humanista e clássico, ao qual ainda se agarra, a um outro universo, pós-moderno, pós-colonialista, fragmentado e descentralizado, onde todas as suas certezas se esvaem.

A representação de percurso estabelece-se em mais de um sentido dentro da narrativa, pois o movimento de Lurie entre dois mundos dá-se também numa dimensão geográfica e territorial; sua fuga, em *desgraça* (grifo meu), da Cidade do Cabo para o campo, da metrópole para província, do mais civilizado para o menos civilizado (numa perspectiva iluminista). Esse deslocamento divide a obra em dois momentos. Um inicial, em que Lurie ainda está em seu lugar no mundo, embora pressinta e sofra os efeitos da mudança. E outro, em que já não há lugar no mundo para ele.

De início, somos informados de que "*for a man of his age, fifty-two, divorced, he has, to his mind, solved the problem of sex rather well.*"[69] Isto porque Lurie contenta-se com a ração semanal que lhe é proporcionada pelos encontros com Soraya, e surpreende-se inclusive por equacionar tão tranquilamente seu desejo com suas outras conveniências. O narrador as

66 "...um tanto abstrata, seca, mesmo no ponto mais quente" (COETZEE,2011,p.9)

67 Como definido por Aristóteles a respeito da construção do personagem na tragédia: "homem que, não se distinguindo por sua superioridade e justiça, não obstante não é mau nem perverso, mas cai no infortúnio em consequência de qualquer falta;" (2011, p.52)

68 "...um escravo de Eros" (COETZEE, 2011, p.65)

69 "...para um homem de sua idade, cinquenta e dois, divorciado, ele tinha em sua opinião resolvido muito bem o problema de sexo." (COETZEE, 2011, p.7)

descreve utilizando a segunda metáfora animal do texto: "*His needs turn out to be quite light, after all, light and fleeting, like those of a butterfly*."[70](COETZEE, 1999, p.5)

A frugalidade caracteriza também outros domínios de sua vida interior. Autor de três livros sobre cultura clássica, apaixonado por Wordsworth e Byron – sobre o qual sonha em compor uma ópera –, ele lecionava línguas modernas numa certa Cape Technical University, que sofreu a "*great rationalization*".[71](1999, p. 3) Como resultado, ministra naquele momento disciplinas denominadas "*communications*", e recebe a especial concessão de montar anualmente um curso de sua escolha, onde percebe-se, pode voltar ao seu berço clássico: naquele ano, escolheu como tema os poetas românticos. O narrador onisciente nos revela que Lurie não tem respeito pelas outras matérias que ensina, razão pela qual é desprezado pelos alunos, e também que ele

> *has never been much of a teacher; in the transformed and, to his mind, emasculated institution of learning he is more out of place than ever. But then, só are other of his colleagues from the old days, burdened with upbringings inappropriate to the tasks they are set to perform; clerks in a post-religious age.*[72] (COETZEE, 1999, p. 4)

Podemos perceber a representação do contexto da África do Sul pós-apartheid, reestruturando-se em todas as áreas – econômica, cultural, educacional – numa nova ordem não eurocêntrica, e a sensação de inadequação de Lurie diante dessa nova ordem. Por exemplo, "*great rationalization*" refere-se ao processo, iniciado a partir de 1994, de desmantelamento do sistema educacional característico do período da segregação racial – um dos principais aparelhos de manutenção do regime era o apartheid educacional. Professores das escolas caracterizadas pela hegemonia branca passaram por processos de reciclagem, foram realocados para atender às necessidades de distribuição mais equilibrada em áreas carentes ou estimulados a aderir a programas de demissões voluntárias. (CHUDNOVSKY, [s.d.], p. 26)

Outra metáfora animal aparece quando nesse Lurie *blasé* e civilizado, que se surpreende em quão bem atendeu ao chamado dos seus instintos, surge um traço comum a vários animais: o comportamento predatório. Numa tarde qualquer, andando pela cidade, Lurie avista Soraya fazendo compras na companhia de duas crianças, que adivinha serem

---

70 "Suas necessidades acabaram se revelando bem leves, afinal, leves e fugazes, como as de uma borboleta." (COETZEE, 2011, p.12)

71 "grande reengenharia" (COETZEE, 2011, p.10)

72 "...nunca foi um grande professor; nessa instituição de ensino transformada e, em sua opinião, emasculada, ele está mais deslocado do que nunca. Mas seus colegas de antigamente também estão na mesma, curvados pela formação inadequada para as tarefas que se meteram a cumprir; sacerdotes em uma era pós-religiosa." (COETZEE, 2011, p.11)

filhos dela. Até então nada sabia da vida da amante fora do universo restrito ao quarto alugado das suas tardes amorosas, e não resiste a segui-la de longe. Em determinado momento ela o vê; ignora-o, ele se afasta, mas o mal está feito, algo se quebrou entre os dois. Logo depois, ela cancela os encontros, alegando uma frágil desculpa.

Inconformado, ele a procura, poderíamos dizer que a caça, vai ao extremo de contratar um detetive. Descobre o número do seu telefone, liga e para certo espanto seu, é repelido. "*But then, what should a predator expect when he intrudes into the vixens´s nest, into the home of her cubs?*"[73] (1999, p.10)

Descrições desses encontros também estabelecem metáforas animais: Lurie é assombrado pela imagem dos filhos de Soraya "*playing quiet as shadows in a corner of the room where their mother and the strange man couple.*"[74]; na rápida escapada com a colega de trabalho Dawn, ressente-se de que durante o sexo ela reage "*bucking and clawing*"[75], e por fim, no único momento dessa primeira parte da obra em que não se refere metaforicamente aos animais – afora citá-los enquanto comida e não seres viventes, como "*shrimp*"[76] "*anchovies*"[77] – (1999, p.6;9;8;14), ainda assim estabelece uma analogia entre a própria sexualidade, que lhe causa problemas, e a dos animais:

> *He ought to give up, retire from the game. At what age, he wonders, did Origen castrate himself? Not the most graceful of solutions, but then ageing is not a graceful business. A clearing of the decks, at least, so that one can turn one´s mind to the proper business of the old: preparing to die./Might one approach a doctor and ask for it? A simple enough operation, surely: they do it to animals every day, and animals survive well enough, if one ignores a certain residue of sadness.*[78] (COETZEE, 1999, p.9)

O rápido encontro com Dawn, aliás, parece ter sido o gatilho para o estado deprimido que a passagem sobre a castração reflete. Durante um almoço, ela comenta sobre os problemas da nova sociedade sul-africana, e uma observação em especial fere o protagonista: "*You people had it easier. I mean, whatever the rights of the situation, at least you knew where you were.' 'You people?' he says. 'What people?'/ 'I mean your generation. Now*

73 "Porém o que pode esperar o predador quando se mete na toca da raposa, na toca onde ela guarda os filhotes?" (COETZEE, 2011,p.17)

74 "...brincando tranquilos num canto da sala enquanto a mãe e o estranho se acasalam." (COETZEE, 2011, p.6)

75 "ela lhe dá unhadas" (COETZEE, 2011 p.16)

76 "camarão" (COETZEE, 2011, p.16)

77 "anchovas" (COETZEE, 2011, p.21)

78 "Ele devia desistir, sair de cena. Com que idade, imagina, Origen se castrou? Solução nada graciosa, mas envelhecer não é mesmo uma coisa das mais graciosas. Uma limpeza geral para poder ao menos pôr-se a pensar no que um velho tem de pensar mesmo: preparar-se para morte. / É possível procurar um médico e pedir isso? Intervenção simples, sem dúvida: fazem com animais todo dia, e os animais sobrevivem bem, se não se levar em conta uma certa tristeza que fica." (COETZEE, 2011, p.17)

people just pick and choose which laws to obey. It's anarchy."[79](COETZEE, 1999, p.8-9) Apesar de tudo, Lurie acredita-se bem resolvido, aplacado. O inventário existencial que fornece confirma essa sensação de "*moderate bliss, a moderated bliss*"[80](COETZEE, 1999, p.6) que bem podemos associar a um modelo platônico e aristotélico de temperança:

> *He is in good health, his mind is clear. By profession he is, or has been, a scholar, and scholarship still engages, intermittently, the core of him. He lives within his income, within his temperament, within his emotional means. Is he happy? By most measurements, yes, he believes he is.However, he has not forgotten the last chorus of Oedipus: Call no man happy until he is dead.*[8182] (COETZEE, 1999, p.2)

Mas essa declaração de apaziguamento não é senão superficial. As atribulações com Soraya, e mesmo com Dawn, são apenas o prenúncio da grande crise. Ela chega na figura de Melanie, uma jovem aluna cuja beleza o atrai, embora tal encantamento não seja especial, ou novidade: "*It is no great matter: barely a term passes when he does not fall for one or other of his charges*."[83] Ao encontrá-la ao acaso, pelas ruas do campus, a forma como é descrita sua aproximação nos traz uma sensação de emboscada, e mais uma vez, de predação: "*She is dawdling; he soon catches up with her. 'Hello,' he says.*"[84](COETZEE, 1999, p.ii;11-12)

A corte a Melanie acontece então de forma sinuosa, premeditada, com "*smooth words*"[85] e argumentos que parecem sustentar-se exatamente sobre imagens daquele universo clássico, trágico no sentido de que tudo está nas mãos dos deuses e do destino, onde este confesso "*servant of Eros*" fantasia viver. Ele a convida a passarem a noite juntos. Ela pergunta por quê. Ele responde: "'*Because you ought to*.' *'Why I ought to?' 'Why? Because a woman's beauty does not belong to her alone. It is part of the bounty she brings into the world. She has a duty to share it."*' [86](1999, p.16;19).

---

79 "Para vocês era mais fácil. Quer dizer, apesar dos prós e contras da situação vocês pelo menos sabiam onde estavam pisando."/"Vocês?", ele pergunta. "Vocês quem?"/"A sua geração. Agora as pessoas simplesmente escolhem as leis que querem obedecer. Virou anarquia. Como dá para criar filhos com anarquia por todos os lados?" (COETZEE, 2011, p.16)

80 "...plenitude moderada, uma plenitude moderada" (Na versão para o português, o tradutor optou por repetir a expressão "plenitude moderada", provavelmente na impossibilidade de uma solução que reproduzisse o sentido do texto em inglês, onde "a moderate bliss, a moderated bliss" refere-se, na primeira oração, ao alcance do sentimento de plenitude, e na segunda oração, a uma imposição da vontade sobre este sentimento no sentido de restringi-lo. Talvez uma solução paliativa fosse a tradução para "uma plenitude moderada, uma plenitude contida" (COETZEE, 2011, p.13)

81 "Ele está com boa saúde, com a cabeça clara. Por profissão ele é, ou foi, um acadêmico, e a vida acadêmica ainda ocupa, intermitentemente, o seu íntimo. Gosta de viver dentro dos seus rendimentos, dentro de seu temperamento, dentro de seus meios emocionais. É feliz? Em termos gerais, é, acha que sim. Porém, não se esquece da última fala do coro de *Édipo:* Nenhum homem é feliz até morrer.*"* (COETZEE, 2011, p.9)

82 Este trecho contém referência às palavras finais da tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles.

83 "..não há semestre em que não se apaixone por uma ou outra de suas crias." (COETZEE, 2011, p.19).

84 "Ela está andando devagar; ele logo a alcança." (COETZEE, 2011, p.19)

85 "palavras macias" (COETZEE, 2011, p.24)

86 "Por que eu devo?" "Por quê? Porque a beleza de uma mulher não é só dela. É parte do dote que ela traz ao mundo. Ela tem o dever de repartir com os outros." (COETZEE, 2011, p. 24)

Por este discurso, podemos perceber que para Lurie Melanie é A Mulher, o ideal de mulher, um arquétipo, uma Afrodite, a beleza corporificada. "*She does not own herself. Beauty not own itself.*"[87] Embora justificada por uma intenção poética, a afirmação revela que negar a Melanie a condição de pertencer-se, de emancipada, é apenas natural para alguém que já aceitava com igual naturalidade que a trabalhadora do sexo Soraya fosse propriedade de seus agenciadores: "*in a sense they own Soraya too, this part of her, this function.*"[88] E a percepção das mulheres como um todo homogêneo, abrigado sob um conceito generalizante, é expressa quando o narrador afirma: "*The company of women made of him a lover of women and, to an extent, womanizer."* [89](1999, p.16;2;7)

O posicionamento de Lurie em relação às mulheres é análogo àquele identificado por Derrida com relação à forma como a humanidade percebe – ou antes, deixa de perceber – os animais. Para ele, é preciso conceder aos animais status de "seres viventes", e diferenciá-los do "grande território do bicho", do todo homogêneo designado pelo termo "animal". Indo além, Derrida propõe que quando se tratar de animais-figura, animais ícone, símbolo, arquétipo ou matéria de metáfora arquetípica, se utilize do neologismo "*animot*" (trocadilho fonético com as palavras francesas "*animaux*", que designa o plural de animal, e "*mot*", que designa "palavra"), já que estaremos nos referindo não a seres autônomos, mas ao "singular genérico" que a humanidade denomina "O Animal". (2002, p. 61).

A respeito de sua própria gata, Derrida afirma que ela não é "uma *figura* do gato" e que "não entra silenciosamente no quarto para alegorizar todos os gatos do mundo, os felinos que atravessam as mitologias e as religiões, a literatura e as fábulas." (2002, p. 18). Afirma ainda que "nada poderá tirar de mim, nunca, a certeza de que se trata de uma existência rebelde a todo conceito" (2002, p. 26). Já Lurie não consegue ir além das figuras, tantos das mulheres-figura como dos animais-figura que constituem suas metáforas. Ele não é capaz de percebê-las como "existência rebelde a todo conceito".

Assim, após o primeiro encontro – onde a conquista não se concretiza de fato – Lurie continua em sua escalada predatória. "*That is where he ought to end it. But he does not*."[90], opina o narrador. Vasculha arquivos da universidade, descobre o telefone de Melanie e a convida para um almoço. Sente que ela hesita, que tudo vai por mau caminho, mas não para, pois está "*in the grip of something*". [91] Repete: "*She does not own herself; perhaps he does*

87 "Ela não é dona de si mesma. A beleza não é dona de si mesma." (COETZEE, 2011, p. 24).
88 "...de certa forma são donos de Soraya também, dessa parte dela, dessa função." (COETZEE, 2011, p. 8)
89 "A companhia das mulheres fez dele um apreciador de mulheres e, até certo ponto, um mulherengo." (COETZEE, 2011, p. 14).
90 "Ele devia parar por aí. Mas não para." (COETZEE, 2011, p.26)
91 "...nas garras de alguma coisa" (COETZEE, 2011, p.18)

not own himself either."[92] Finalmente o encontro sexual acontece, com uma Melanie que mais se deixa desfrutar do que adere. (COETZEE, 1999, p.18)

Toda a passagem do cerco e capitulação de Melanie, fundamentada na caracterização de Lurie como "*lover of women*", poderia ser comparada à ideia exposta a certa altura em *The lives of animals*, durante o debate que se segue à palestra antiespecista proferida pela escritora Elizabeth Costello. Nela, um dos presentes evoca a imagem do caçador como um "*animal-lover*", alguém que "*value animals at a very elementary, unreflective level*", visto que os observa e embosca por horas, e por fim, após matá-los, tem prazer em sua carne. Esse, argumenta, é um amor maior, mais ávido de comunhão do que aquele demonstrado pelos defensores dos direitos animais, a maioria dos quais vive distanciado da realidade concreta da vida dos animais.(COETZEE *et al.*, 1999, p.64)

Outra leitura sobre a mesma associação entre sexo e predação é feita pela escritora ecofeminista Carol J. Adams no livro *The sexual politics of meat*, onde pleiteia que há uma analogia fundamental na forma como animais e mulheres são oprimidos na sociedades patriarcal, sendo as mulheres frequentemente percebidas como menos humanas em relação a um ideal androcêntrico de humanidade e portando passíveis de exploração como objetos. Para Adams,

> ...a posição da mulher na sociedade tem de ser desafiada num contexto que reconheça o que está acontecendo com os outros animais. (Muitas vezes, as feministas dizem: "não somos animais! Nós somos como os homens!" Mas eu estou tentando mostrar como isso é perigoso, permitir que "animais" existam como a negação ou o oposto de seres humanos, para em seguida serem identificados com o masculino. Espero que as feministas reconheçam que a instável posição das mulheres num mundo patriarcal sempre vai nos aproximar dos outros animais. Simplesmente dissociar a situação das mulheres dos animais não vai desfazer essa "instabilidade". ("A Política Sexual da Carne", 2012)

A alternância da figura da mulher entre objeto de predação e de veneração é uma constante do discurso de Lurie. Na aula seguinte, diante de Melanie, ele discorre sobre Wordsworth, e o poema que descreve a frustração que assalta um viajante ao deparar-se com a visão concreta da montanha – o Mont Blanc – que tanto idealizara durante a jornada. Na tentativa de explicar à classe o que pensa ser a essência do texto – a ideia de que é mais prazeroso venerar uma imagem idealizada do que negociar afetivamente com a realidade – pergunta: "*But now, do you truly wish to see the beloved in the cold clarity of the visual*

92 "Ela não é dona de si mesma; talvez ele não seja dono de si mesmo também." (COETZEE, 2011, p.25)

apparatus? It may be in your better interest to throw a veil over the gaze, só as to keep her alive in her archetypal, godesslike form." [93](COETZEE,1999, p.22)

Já no dia seguinte, ele irrompe sem aviso na casa da moça e sente-se vagamente chocado em seu refinamento estético com o que considera bobo e de mau gosto; ela usa chinelos "*in the shape of comic-book gophers which he finds silly, tasteless.*"[94]. Mais uma vez força a amante reticente, enquanto reflete, num arroubo lírico: "*Strange love! Yet from the quiver of Aphrodite, goddess of the foaming waves, no doubt about that.*"[95] A resistência de Melanie aos seus avanços é descrita em novas metáforas animais. Ela enfia-se debaixo do cobertor "*like a mole burrowing, and turns her back on him.*"[96] e se deixa usar "*like a rabbit when the jaws of the fox close on its neck.*"[97] Depois, foge dali desgostoso. E culpado. (COETZEE,1999, p.24;25)

Logo após, por razões obscuras, uma Melanie aflita lhe pede para passar alguns dias em sua casa, o que ele aceita com relutância. Debate-se entre a conveniência de ter a moça à disposição para satisfazer seu desejo sexual e o incômodo de uma convivência mais próxima,, incômodo esse que fica evidente quando observa as intervenções daquela presença em seu espaço; por exemplo, que Melanie, após tomar o desjejum, "*carries her cup and plate to the sink (but does not wash them)"* [98]. (1999, p. 28)

É só então uma relação sexual evidentemente consentida tem lugar, após a qual ele observa: "*She gets up, strolls around the room picking up her clothes, as little bashful as if she were alone.*"[99] (COETZEE,1999, p.30) É curioso comparar o desconforto de Lurie diante da naturalidade com que a moça ostenta sua nudez perante ele – "*as if she were alone*", ou como se ele não existisse – com a inquietação relatada por Derrida como dando origem a toda sua reflexão sobre a alteridade animal. Para Derrida, foi o desconforto experimentado ao ser observado por sua gata, nu, que lhe deu a certeza de reconhecê-la como um Outro; Lurie sente-se um mero objeto perante Melanie, naquele momento, porque ela não se preocupa em ocultar-lhe sua nudez.

---

93 "Você quer mesmo ver a amada com a fria claridade do aparelho visual? Talvez seja melhor deixar um véu sobre o olhar, para conservar viva a forma arquetípica, divina, da amada." (COETZEE, 2011, p.30)

94 "...com a forma de esquilo de história em quadrinhos." (COETZEE, 2011, p.24)

95 "Estranho amor! Mas da aljava de Afrodite, deusa da espuma do mar, sem dúvida nenhuma." (COETZEE, 2011, p.33).

96 "...como uma toupeira que se enterra" (COETZEE, 2011, p.33)

97 "como um coelho quando a boca da raposa se fecha em seu pescoço." (COETZEE, 2011, p.33)

98 "...leva a xícara e o prato para a pia (mas não lava nada),.." (COETZEE, 2011, p. 36)

99 "Ela se levanta, passeia pelo quarto pegando as roupas, com a desenvoltura de quem está sozinha." (COETZEE, 1999, p.39).

A súbita e ameaçadora visita do namorado de Melanie[100] transforma em alarme o que era apenas temor, e agora a narrativa corre rapidamente rumo à inexorável queda do protagonista, a qual ele aceita filosoficamente: "*So, he thinks: the chickens come home to roost. I should have guessed it: a girl like that would not come unencumbered.*"[101] Segue-se a tensa descrição da aula seguinte, à qual o namorado de Melanie comparece. O tema é Byron, e Lurie fala sobre a noção de escândalo que sempre acompanhou o poeta e sua obra. Percebe a estranha analogia com a provação que logo enfrentará. Seu olhar, porém, cai sobre uma Melanie fragilizada e acuada, e penaliza-se, mas ainda valendo-se de um discurso por demais construído, de metáforas óbvias: "*Poor little bird, he thinks, whom I have held against my breast!*"[102] Mais tarde, ele a designaria: "*My little dove*"[103] (COETZEE, 1999, p.32;34)

Espírito errante, Lúcifer, não é possível deixar de associar as imagens que vão surgindo durante a aula, a partir do poema de Byron, com um Lurie que já não é tanto o herói trágico, o "escravo de Eros", e cada vez mais um herói decaído, demoníaco. Ele próprio assim se percebe enquanto observa, numa clara alusão ao desconforto e mesmo desprezo com que contempla os novos tempos: "*He has long ceased to be surprised at the range of ignorance of his students. Post-Christian, posthistorical, postliterate, they might as well have been hatched from eggs yesterday.*"[104](COETZEE, 1999, p. 32)

Finalmente estoura o escândalo. Procurado pelo indignado pai de Melanie, o professor sente-se "*the worm*"[105]. A humilhação atinge o ápice quando o homem o interpela publicamente, gritando: "*We never thought we were sending our daughter into a nest of vipers.*"[106] Ao que Lurie, silenciosamente, consente: "*A viper: how can he deny it*?"[107] (COETZEE,1999, p.37;38) E por fim, entra em cena a censura institucional, com a chegada de uma notificação de queixa com base no código de conduta da universidade. "*Article 3 deals with victimization or harassment on grounds of race, ethnic group, religion, gender, sexual preference, or physical disability. Article 3.1 adresses victimization or harassment of students by teachers.*" [108] (COETZEE,1999, p.39)

100 No original, o rapaz o interpela chamando-o "*a real ladies´man*" (COETZEE, 1999, p.30), que corresponde a "conquistador", porém na versão em português lemos "garanhão". (COETZEE, 2011, p.40)

101 "Então, ele pensa: vai mesmo ter de pagar o preço. Eu devia saber: uma menina dessas não vem sem um preço." (COETZEE, 2011, p.40)

102 "Pobre passarinho, pensa, que eu apertei no meu peito!" (COETZEE, 2011,p.41)

103 "Meu amorzinho" (COETZEE, 2011,p.44)

104 "Há muito deixou de se surpreender com o grau de ignorância dos alunos. Pós-cristão, pós-históricos, pós-alfabetizados, eles podiam ter surgido de ovos ontem mesmo." (COETZEE, 2011,p.42)

105 "o bicho da maçã" (COETZEE, 2011,p.48)

106 "Nunca pensamos que estávamos mandando nossa filha para um ninho de cobras." (COETZEE, 2011,p.49)

107 "Uma cobra: como negar?" (COETZEE, 2011,p.49)

108 "O artigo 3 trata da vitimização ou assédio com base em raça, grupo étnico, religião, gênero, preferência sexual ou deficiência física. O artigo 3.1 trata da vitimização ou assédio de estudantes por professores." (COETZEE, 2011, p.49)

Diante da comissão disciplinar que o interroga, Lurie pressente a intolerância de sua chefe de departamento, Elaine: "*She has never liked him; she regards him as a hangover from the past, the sooner cleared away the better.*"[109] Da ex-mulher, Rosalind, que parece nutrir por ele grandes ressentimentos que remontam à época do casamento, escuta: "*Don´t expect sympathy from me, David, and don´t expect sympathy from anyone else either. No sympathy, no mercy, not in this day and age.*"[110][111] (COETZEE,1999, p.40;44)

Lurie é tratado duramente também pela colega Farodia, que exige sua expulsão. Quando ela se refere ao problema como "*a case with overtones like this...*", ele não resiste a ironizar com um trocadilho: "'*There are no overtones in this case*'". (1999, p. 50) Este é um dos poucos momentos da narrativa, aliás, onde há uma referência, ainda que indireta, à identidade racial de Melanie. Podemos inferir que ela é negra quando Farodia refere-se à "*long history of exploitation of which this is part.*"[112] (1999, p. 53), mas poderia ser uma alusão, igualmente, à exploração das mulheres enquanto gênero. Deixar a cargo do leitor esse dado da identidade da personagem possibilita uma multiplicidade de leituras. Em que momento concluímos que Melanie é negra, com base em que referenciais? [113]

Todo o processo da apuração do caso de Lurie remete às "comissões da verdade"[114] instauradas na África do Sul a partir de 1995, audiências públicas compostas por longos e detalhados depoimentos de todos os envolvidos em casos de violações dos direitos humanos. O objetivo era promover uma justiça restaurativa que compreendesse mais que apenas a aplicação de pena, mas o resgate da dignidade das vítimas e uma oportunidade de reintegração para os culpados. Ao recusar-se a defender-se ou discorrer sobre o acontecido, declarando-se culpado desde o início, Lurie atrai uma atmosfera de linchamento ideológico. Ao final, forçado a demitir-se da universidade e acuado em todas as frentes, ele decide deixar a cidade.

Antes de passarmos à próxima estação do percurso de Lurie, é conveniente aprofundar a compreensão dos dados que nos levam a concluir que nesta fase da narrativa a prevalência de metáforas animais, associadas a uma disposição lírica da personagem e seu

---

109 "Ela nunca gostou dele; considera-o um resto do passado, que quanto mais cedo for descartado, melhor." (COETZEE, 2011, p.51)

110 Falar mais sobre a situação da África do Sul.

111 "Não espere nenhum apoio de mim, David, e de ninguém. Nem apoio, nem consideração, não nos dias de hoje. Vai estar todo mundo contra você." (COETZEE, 2011, p.55)

112 "longa história de exploração de que isso tudo faz parte." (COETZEE, 2011, p. 65)

113 É digno de nota que ao transpor *Disgrace* para filme, em 2008, o diretor Steve Jacobs viu-se privado desse recurso narrativo.

114 *A Truth e Reconciliation Comission, TRC*, criada a partir dos *Promotion of National Unity and Reconciliation acts e* cujo integrante mais notável foi o arcebispo Desmond Tutu, deu lugar em 2000 ao *Institute for Justice and Reconciliation*.

gosto inarredável pela cultura clássica, concorrem para defini-lo como um indivíduo alinhado à ordem do paradigma iluminista.

Derrida nos fala de uma limitrofia no que concerne à delimitação da alteridade animal. Limitrofia, no sentido de tudo que se nutre e viceja a partir desse limite. Ressalvando reconhecer, sim, uma diferença fundamental que nos aparta dos outros animais, recusando a perspectiva excessivamente holística de um todo continuado entre os homens e os outros animais, ainda assim denuncia sua expressão maior que é a construção simbólica dos animais como coletivo, como um todo homogêneo, como O Animal que ele nos apresenta,"*Ecce animot*". E alerta:

> Traços comuns ou análogos tanto mais dominantes que sua formalização, a qual nós nos entregamos aqui, permitirão fazer aparecer em todo o discurso sobre o animal, notadamente no discurso filosófico ocidental, a mesma dominante, a mesma recorrência de um esquema na verdade invariante. Qual? Este: o próprio do homem, sua superioridade assujeitante sobre o animal, seu tornar-se-sujeito mesmo, sua historicidade, sua saída da natureza, sua sociabilidade, seu acesso ao saber e à técnica, tudo isto, e tudo o que constitui (em número não finito de predicados) o próprio do homem, consistiria neste efeito originário, em verdade neste defeito de propriedade – e ao "é preciso" que encontra aí seu impulso e seu elã. (2002, p. 83)

O próprio do homem é um construto que se sustenta em relação ao próprio dos animais, ainda que não exista tal coisa como "os animais", ou "O Animal", é o que nos lembra Derrida. Ora, o fortalecimento do conceito do próprio do homem constitui-se no objetivo último do pensamento iluminista e suas vertentes humanistas, e sua apreensão hierárquica do concreto, por via de racionalismo. Eis porque Lurie, cioso de sua humanidade, concede apenas que adentrem seu universo animais-figura, idealizações arquetípicas que visam a lançar um olhar apenas e novamente sobre o próprio homem, ou analogias pífias de fundo sintagmático que promovem, bem ao seu gosto, uma fruição moderada.

3.2 Lurie no campo

Ao deixar Cape Town e seguir para o campo, rumo à chácara onde vive sua filha Lucy, Lurie adentra um novo universo, cuja ordem será desafiado a compreender. Demitido da universidade em razão do envolvimento com Melanie, desertado por amigos e colegas, a sensação de inadequação finalmente toma conta dele. Mas a mudança de cenário, longe de oferecer conforto, instiga outras inquietações, diante de cuja urgência não lhe é permitido reagir com a mesma postura filosófica e cética de antes. Nesse novo universo, coisas e pessoas assumem status diferente das categorizações estanques e rasas que lhe eram familiares. Se de início o uso das metáforas animais serviu para definir um Lurie lírico,

autoabsorvido, um idealista – ainda que à beira da queda –, o novo momento vai sendo delineado por representações onde os animais, já não mais metafóricos, assumem função narrativa importante.

Na propriedade de Lucy há estábulos, somos avisados logo de chegada. Há patos e gansos no açude. Lurie é recebido pela moça e espanta-se ao perceber que ela se tornou uma verdadeira fazendeira: "*Now here she is, flowered dress, bare feet and all, in a house full of the smell of baking,*[115] *no longer a child playing at farming but a solid countrywoman, a boervrou.*"[116] (1999, p.60) À introdução de Lucy na trama segue-se a apresentação de um novo conjunto de interlocutores, e esse conjunto, embora heterogêneo, guarda uma diferença marcante em relação às personagens da fase inicial.

Na estação inicial do percurso de Lurie as personagens com quem se relaciona são indivíduos em tudo medianos, convencionais, integrados sem muito atrito às normas sociais e poderíamos dizer, em paz com a *doxa.* Mesmo Soraya, a prostituta, revelava uma mentalidade surpreendentemente conservadora.[117] Naquele contexto, Lurie parecia ser a única nota realmente dissonante. Daqui por diante vamos nos deparar com personagens sempre caracterizadas por um certo grau de antagonismo. Muitas forças discordantes, muitas mundivisões chocam-se para produzir a narrativa. É dolorosamente bela a passagem onde, após discutir com sua ex-mulher Rosalind, Lurie e ela quedam-se calados, estabelecendo uma espécie de "polifonia do mutismo": "*There is a silence while they contemplate, from their respective angles, the story of his life.*"[118] (1999, p. 189)

Quanto aos animais, é relevante perceber que ao passo em que na primeira parte do romance não havia deles uma efetiva representação enquanto sujeitos, mas apenas de arquétipos ou alegorias através das metáforas, na segunda parte são, com maior ou menor profundidade, representações de indivíduos e sujeitos. São personagens. A primeira menção a

---

115 A sensação de acolhimento que o aroma da comida assando no forno proporciona merece uma consideração. Se no original em inglês a expressão "*baking*" pode referir-se a bolo ou biscoitos, na versão em português aparece "assado", que remete mais a carne. O aroma dos alimentos, e a memória olfato-afetiva que ele dispara – tão bem representado por Proust em *Em busca do tempo perdido,* no episódio das madeleines –, merece considerações também ponto de vista antiespecista. Há uma clara contradição no fato de que uma sensação de bem-estar e conforto possa ser alcançada a partir de um evento violento como a morte de um animal e seu uso como alimento. Esse mesmo descompasso é desnudado mais adiante, quando termos mais concretos descrevem o ambiente da feira livre onde Lucy comercializa seus produtos: "*There is a smell of burning meat. A cold mist hangs over the town; people rub their hands, stamp their feet, curse. There is a show of bonhomie from which Lucy, to his relief, holds herself apart.*"(1999, p. 71)

116 "Agora ali está ela, de vestido florido, pés descalços e tudo, numa casa cheirando a assado, não mais uma menina brincando de fazendeira, mas uma sólida camponesa, uma *boervrou*." (COETZEE, 2011, p.74)

117 'Dela, Lurie diria: "Suas opiniões são surpreendentemente moralistas."' […] Ele não pergunta como ela consegue coadunar essas opiniões com o tipo de trabalho que faz." (COETZEE, 2011, pg.8)

118 "Faz-se um silêncio enquanto os dois ponderam, de seus respectivos pontos de vista, a história da vida dele." (COETZEE, 2011, p. 222)

estes aparece nos cachorros usados como dispositivos de proteção da propriedade: "*There are the dogs. Dogs still mean something. The more dogs, the more deterrence.*"[119] (p.60), informa Lucy, quando o pai questiona sobre a segurança do local.

Desse uso dos animais deriva uma das principais fontes de renda de Lucy – o hotel para cães, cujos hóspedes ela descreve como "'*Watchdogs, all of them', [...] 'Working dogs, on short contracts: two weeks, one week, sometimes just a weekend. The pets tend to come in during the summer holidays*.'"[120] (p.61) A divisão dos animais em categorias segundo sua função para os humanos – "*watchdogs"* e "*pets",* que em português fica ainda mais evidente, "de trabalho" e "de estimação" – faz parte de um comportamento que Gary Francione denomina "esquizofrenia moral"[121]: "*...we humans really do suffer from moral schizophrenia in the way we think about nonhumans. We treat some nonhumans as persons, as members of our families; we treat some as things that we eat or use in other ways.*[122] (2008, s.p.) Portanto, já se percebe que as representações de animais assumem um tom sociológico, referem-se a questões concretas da questão humano/animal.

A filha de Lurie vive há anos no campo, para onde rumou inicialmente integrando uma comunidade de neo-hippies que vivia da produção de artesanato e, como acrescenta o narrador, plantava "*dagga*" (maconha). Com o fracasso da vida comunitária tornar-se fazendeira. Vive ali sozinha, depois do rompimento com uma namorada. Ao contemplá-la, Lurie pensa: "*Curious that he and her mother, cityfolk, intellectuals, should have produced this throwback, this sturdy young settler.*"[123] (1999, p. 61) Ele busca, sem sucesso, categorizar

---

119 "Tem os cachorros. Os cachorros já são alguma coisa. Quanto mais cachorros, mais proteção." (COETZEE, 2011, p.75)

120 "Cães de trabalho, estadias curtas – duas semanas, uma semana, às vezes só um fim de semana. Os de estimação vêm mais durante as férias de verão." (COETZEE, 2011, p.76)

121 Este uso metafórico que Francione faz do termo "esquizofrenia" foi tomado como supostamente incorreto ou preconceituoso por alguns setores e lhe valeu críticas, a que ele respondeu em artigo publicado no site www.abolitionistapproach.com: "*When I talk about moral schizophrenia, I am seeking to describe the delusional and confused way that we think about animals as a social/moral matter. That confusion can, of course, include conflicting or inconsistent ways of looking at animals (some are family members; others are dinner) but that does not mean that I am describing a classic split or multiple personality. Our moral schizophrenia, which involves our deluding ourselves about animal sentience and the similarities between humans and other animals, and an enormous amount of confusion about the moral status of nonhumans, is a phenomenon that is quite complicated and has many different aspects.Some people think that by using the term, I am stigmatizing those who have clinical schizophrenia because it implies that they are immoral people. I am sincerely sorry—and I mean that—if anyone has interpreted the term in that way and that is certainly not what I intended. Schizophrenia is a recognized condition that is characterized by confused and delusional thinking. To say that we are delusional and confused when it comes to moral issues is not to say that those who suffer from clinical schizophrenia are immoral. It is only to say that many of us think about important moral matters in a completely confused, delusional, and incoherent way. I am certainly not saying that those who suffer from clinical schizophrenia are immoral!"*

122 "Nós humanos realmente sofremos de esquizofrenia moral na forma com pensamos sobre os não humanos. Tratamos alguns não humanos como pessoas, como membros da nossa família; tratamos alguns como coisas que nós comemos ou usamos de outras formas." (Tradução minha)

a filha; ela trabalha e produz no campo, como os antigos coloniais, uma "*boervrou*"[124]. Ela fuma maconha e mantém relações homoafetivas, tão diferente de uma "*boervrou*".

Já com relação ao cães, como vimos, a categorização é evidente. Mas se a maioria dos hóspedes de Lucy são "*watchdogs*", cães de guarda e portanto "cães de trabalho", há espaço ali também para um olhar mais sensível sobre alguns deles. Como que contaminado por aquele novo contexto, é o próprio Lurie – embora levado por uma certa condescendência bem-humorada – que oportuniza o relato sobre o drama uma cadela. Katy, que em gritante contraste com os animais-figura dos capítulos anteriores, tem um nome, uma história e até sentimentos. Ele pergunta:

> *'Don´t the dogs get bored?' He points to one, a tan-coloured bulldog bitch with a cage to herself who, head on paws, watches them morosely, not even bothering to get up. / 'Katy? She´s abandoned. The owners have done a bunk. Account unpaid for months. I don´t know what I´m going to do about her. Try to find her a home, I suppose. She´s sulking, but otherwise she´s right. She gets taken out every day for exercise. By me or by Petrus. It´s part of the package*.'[125] (COETZEE, 1999, p. 61)

Katy, abandonada pelos "*owners*/donos"[126] – no jargão do antiespecismo, o termo preferencial é "tutores" – chama a atenção de Lurie por sua tristeza evidente. Como o próprio Lurie, ela perdeu seu lugar no mundo; ele quando caiu em desgraça, ela quando foi abandonada. Katy porém ainda guarda sua função como "*watchdog*", e em vários momentos exercerá seu antagonismo contra outros agentes da trama, alinhando-se a Lurie e Lucy. De qualquer forma, o futuro de ambos é uma incógnita. Em certo momento, Lurie junta-se a ela no canil: "*He squats down, tickles her behind the ears. 'Abandoned, are we?' he murmurs./ He stretches out beside her on the bare concrete. Above is the pale sky. His limbs relax.*" [127](p.78) A filha Lucy o surpreende adormecido ao lado de Katy, e comenta:

> *Poor old Katy, she´s in mourning. No one wants her, and she knows it. The irony is, she must have offspring all over the district who would be happy to share their homes with her. But it´s not in their power to invite her. They are part of the*

123 "Engraçado que ele e a mãe dela, urbanos, intelectuais, tivessem produzido esse retrocesso, essa sólida colona." (COETZEE, 2011, p. 75)

124 Expressão em afrikaner que designa camponesa de origem *boer*.

125 '"Os cachorros não ficam entediados?" Aponta um deles, uma cadela buldogue bege com uma divisão só para ela, a cabeça pousada nas patas, olhando morosamente para eles, sem se dar ao trabalho nem de levantar./ "Katy? Ela foi abandonada. Os donos sumiram. Meses de contas sem pagar. Não sei o que vou fazer com ela. Achar alguém que queira, talvez. Ela está triste, mas está bem. Levo para passear todo dia, fazer exercício. Eu ou o Petrus. Faz parte do trabalho."' (COETZEE, 2011, p. 76)

126 O abandono é uma realidade bem conhecida dos ativistas e protetores de animais.

127 'Ele se abaixa, agrada-lhe atrás das orelhas. "Abandonada, é?", murmura. Deita-se ao lado dela no concreto nu do chão. O céu está azul-pálido. Seus membros relaxam.' (COETZEE, 2011, p.95) – (Note-se que na versão em português, perde-se o duplo sentido para a frase em inglês "*Abandoned, are we?*", que no original pode se referir só a Katy ou a ambos.)

> *furniture, part of the alarm system. They do us the honour of treating us like gods, and we respond by treating them like things.* [128] (COETZEE, 1999, p. 78)

Do discurso de Lucy podemos extrair duas observações. A primeira, mais óbvia, é a analogia entre a situação de Lurie, que é privilegiado por, pelo menos, poder ser recebido por sua filha, e a sorte pior de Katy, que mesmo com tantos filhos não pode pedir-lhes abrigo. A segunda constatação é de que a adesão de Lucy ao pensamento e discurso antiespecista contribui para situá-la como pertencente, à vontade nesse novo mundo sem fronteiras ou categorias rígidas de onde Lurie se sente repelido, e cujos códigos não compreende. Ao comentário de Lucy, ele rebate: "'*The Church Fathers had long debate about them, and decided they don't have proper souls,' he observes. 'Their souls are tied to their bodies and die with them.*'" [129] (1999, p. 78)

À introdução da personagem de Katy segue-se a de Petrus, o agregado negro de Lucy. Pode-se sentir certa dramaticidade em sua entrada em cena, interrompendo repentinamente a conversa íntima entre pai e filha, um prelúdio da função disruptiva que ele desempenhará no decorrer da trama: "*A man is standing in the doorway, a tall man in blue overalls and rubber boots and a woollen cap*.[130]" (1999, p. 63-64) Enigmático, um tanto ameaçador, certo constrangimento se instala entre os dois homens após a apresentação, que Lurie tenta dissipar: "'*You look after the dogs', he says, to break the silence./'I look after the dogs and I work in the garden. Yes.' Petrus gives a broad smile. 'I am the gardener and the dog-man,' He reflects for a moment. 'The dog-man,' he repeats, savouring te phrase.*[131]" (1999, p. 64)

Há um sentido oculto na dúbia expressão "*dog-ma*n"[132], que pode designar tanto o cuidador de cachorros como um "homem-cachorro", uma *besta*. Ao apresentar-se como "*dog-man*", solução linguística que encontrou para definir sua função, Petrus detém-se sobre ela, pois percebe que ao mesmo tempo denuncia sua posição hierárquica naquele contexto, ou, pelo menos, no contexto da velha ordem do apartheid; mais próximo dos animais não

---

128 "Coitada da Katy, está de luto. Ninguém quer saber dela, e ela sabe disso. O irônico é que deve ter filhotes pelo distrito inteiro, todos dispostos a repartir suas casas com ela. Só que não têm o poder de fazer o convite. Fazem parte da mobília, parte só sistema de alarme. Eles nos dão a honra de nos tratar como deuses, e nós correspondemos tratando os bichos como coisas." (COETZEE, 2011, p. 95)

129 Os Pais da Igreja

130 "Um homem para na porta, um homem alto de macacão azul, botas de borracha e gorro de lã." (COETZEE, 2011, p.78)

131 '"Você cuida dos cachorros", diz, para quebrar o silêncio./ "Cuido dos cachorros e trabalho no jardim. É." Petrus abre um grande sorriso. "Sou jardineiro e cachorreiro." Pensa um pouco. "Cachorreiro", repete, saboreando a palavra.' (COETZEE, 2011, p. 79)

132 A versão para o português, "cachorreiro", dissipa a ambiguidade de intenção do termo, embora persista uma conotação pejorativa.

humanos. Quando se dirige a Lurie, aliás, a fala de Petrus é sempre consciente, estudada. Ele mede com cuidado suas palavras, usa frases curtas, desvia de interpelações diretas e recorre com frequência ao gesto de puxar do bolso um cachimbo de tampa de prata, gesto que além de protelar a resposta, parece conceder-lhe uma sensação de autoridade. "*Talking to Petrus is like punching a bag filled with sand*"[133] (1999, p. 153), queixa-se Lurie. A relação de Petrus com a língua colonial é de estranhamento, cautela, desconfiança.

Sua desconfiança não é infundada, pois Lurie, embora manifeste a princípio certa simpatia, deixa clara sua consciência de classe em várias ocasiões. Quando Lucy lhe propõe que trabalhe para Petrus, comenta, irônico: *I like that*. *I like the historical piquancy.*"[134] E quando ela sugere que fique vivendo no campo, ele replica: "*Why? Do you need a new dog-man*?"[135] (1999, p.87-88) No dia em que ouve o nome do cunhado de Petrus, Pollux, exclama: "*Not Mncedisi? Not Nqabayakhe? Nothing unpronounceable, just Pollux*?"[136] (1999, p. 200). E quando visita a moradia de Petrus repara que "*shaded lamps and pictures on the walls (Van Gogh´s sunflowers, a Tretchikoff lady in blue, Jane Fonda in her Barbarella outfit, Doctor Khumalo scoring a goal) soften the bleakness."*[137] (1999, p. 128)

A seleção iconográfica que decora a casa de Petrus une um pintor canônico tornado pop – Van Gogh e seus girassóis –, uma imagem intensamente associada à contracultura dos anos 60 – Jane Fonda como a personagem oriunda das histórias em quadrinho Barbarella –, um astro do futebol sul-africano – Doctor Khumalo – e outro pintor, russo radicado na África do Sul cuja obra lhe rendeu o título de "rei do kitch", Vladimir Tretchikoff. Pode-se apenas imaginar que sentimentos esse leque heterogêneo de produtos da indústria cultural – tão representativo da pós-modernidade – despertaram no cultivado Lurie...

A aproximação categórica de Petrus com os animais é estabelecida em vários momentos: ele vive no velho estábulo com uma de suas duas mulheres. Seu projeto acalentado de construir uma casa no terreno contíguo e mudar-se dali espelha o desejo de um *upgrade* em seu status: do estábulo para a casa, de "*dog-man*" para homem. A forma despótica como trata os animais, a propósito, reflete seu desejo de diferenciar-se deles, como veremos mais adiante, e não é muito diferente da forma como se relaciona com as esposas, através de um senso de propriedade. Gaba-se, por exemplo, de sustentar sua mulher mesmo

133 "Conversar com Petrus é como socar um saco cheio de areia." (COETZEE, 2011, p. 180)
134 "Gostei disso. Tem um tempero histórico." (COETZEE, 2011, p. 93)
135 "Por quê? Está precisando de um novo cachorreiro?" (COETZEE, 2011, p. 107)
136 "Não é Mncedisi? Nem Nqabayakhe? Nada impronunciável, só Pollux?" (COETZEE, 2011, p. 233)
137 "Abajures e quadros nas paredes (os girassóis de Van Gogh, a dama de azul de Tretchikoff, Jane Fonda com o figurino de Barbarella, Doctor Khumalo marcando um gol) abrandam a desolação." (COETZEE, 2011, p. 151)

quando isso não é mais necessário: "*'Now, today, the man does not pay for the woman. I pay.' He floats a hand above his wife´s head; modestily she drops her eyes. 'I pay. But that is old fashion.'*"[138] (1999, p. 130) A própria Lucy reproduz com naturalidade o tom dessa relação, ao descrevê-lo para o pai, listando as mulheres de uma forma que as equivale a propriedades, junto com os animais:

> *He got a Land Affairs grant*[139] *earlier this year, enough to buy a hectare and a bit from me. I didn´t tell you? The boundary line goes through the dam. We share the dam. Everything from the fence is his. He has a cow that will calve in the spring. He has two wives, or a wife and a girlfriend. If he has played his cards right he could get a second grant to put up a house; then he can move out of the stable. By Eastern Cape standards he is man of substance.*[140] *(1999, p.77)*

No dia em que comemora, com festa, a formalização da posse da terra adquirida de Lucy, Petrus recebe Lurie e a filha embuído de uma nova atitude, mais confiante, e proclama: '*No more dogs. I am not any more the dog-man*.'[141] Mas ressalva: "*Lucy is our benefactor*."[142] (1999, p. 129) Ao que Lurie pondera:

> *A distasteful word, it seems to him, double-edged, souring the moment, Yet can Petrus be blamed? The language he draws on with such aplomb is, if he only knew it, tired, friable, eaten from the inside as if by termites. Only the monosyllabes can still be relied on, and not even all of them./What is to be done? Nothing that he, the one-time teacher of communications, can see. Nothing short of starting all over again with the ABC. By the time the bigs words come back reconstructed, purified, fit to be trusted once more, he will belong dead.* [143]*(1999, p.129).*

Reputado como uma das principais diferenças entre animais humanos e não humanos, o domínio da linguagem também foi usado em circunstâncias pós-coloniais para marcar posições hierárquicas. Petrus tem consciência das sutilezas da retórica, e isso não

---

138 "Hoje em dia, o homem não paga mais para a mulher. *Eu* pago." Ele passa a mão por cima da cabeça da esposa; reservada, ela baixa os olhos. "*Eu* pago. Mas é antigo." (COETZEE, 2011, p. 153)

139 *Land Affairs grant*: subsídio de até ZAR 16mil por família carente concedido pelo governo sul-africano para compra ou beneficiamento de propriedades rurais.

140 "Acabou de ganhar uma verba do Departamento de Terra, o suficiente para comprar de mim um pouco mais de um hectare. Eu não contei? O limite é a represa. A gente reparte a represa. Dali até a cerca é tudo dele. Ele tem uma vaca que vai parir na primavera. Tem duas mulheres, ou uma mulher e uma namorada. Se fizer as coisas direito consegue mais uma verba para construir uma casa; daí vai poder mudar do estábulo. Pelos padrões de Cabo Leste é um homem de posses." (COETZEE, 2011, p. 93)

141 "Chega de cachorro. Não sou mais o cachorreiro,.." (COETZEE, 2011, p. 152)

142 "Lucy é a nossa benfeitora." (COETZEE, 2011, p. 152)

143 "Uma palavra infeliz, ele acha, de duplo sentido, que estraga o momento. Mas como censurar Petrus? A língua que ele usa com tanto garbo está, se ele soubesse, cansada, frágil, roída por dentro, como se tivesse cupins. Só os monossílabos merecem confiança, e assim mesmo nem todos./ Que fazer? Nada que ele, um antigo professor de comunicações, possa imaginar. A não ser começar tudo de novo a partir do a-bê-cê. E quando as grandes palavras retornarem, reconstruídas, purificadas, merecedoras de confiança de novo, ele já estará morto há muito." (COETZEE, 2011, p. 152-153)

escapa a Lurie. Quando lhe propõe que cuide das terras de Lucy na ausência dela, o vizinho preocupa-se em como sua função será designada: "'*I must be the farm manager.' He pronounces the words as if he has never heard them before, as if they have popped up before him like a rabbit out of a hat./ 'Yes, we could call you the farm manager if you lik*e'.[144] (1999, p. 152) E quando Petrus, bem-humorado, diz que não tem habilidade para construir sozinho sua casa, mas apenas fazer o trabalho de um "*boy"*, que é cavar as valas, ele pensa: "*Petrus speaks the word with real amusement. Once he was a boy, now he is no longer. Now he can play at being one, as Marie Antoinette could play at being a milkmaid*." [145](1999, p. 152) A expressão "*boy*", tradicionalmente usada de forma pejorativa pelo colonial para inferiorizar o colonizado, também aparece no discurso de outro vizinho de Lucy, o conservador Ettinger, um velho fazendeiro. Num momento de emergência em que Petrus não aparece, ele comenta: "'*Not one of them you can trust.' He will send a boy, he says, to fix the kombi*"[146] (1999, p. 109)

Os embates verbais entre Petrus e Lurie pontuam a trama como um bordão que se repete numa espiral ascendente de tensão: encontram-se sempre no mesmo cenário – no limite entre as propriedades, o limite entre seus domínios – e um Lurie cada vez mais exasperado procura estabelecer com Petrus uma comunicação impossível. Isto fica evidente, por exemplo, no diálogo acerca do assalto e estupro de Lucy: enquanto Lurie argumenta que uma reparação moral é necessária, Petrus responde apenas com ponderações a respeito da restituição dos prejuízos materiais. Os jogos retóricos entre Lurie e Petrus dão a este a certeza de que "*It is a new world they live in, he and Lucy and Petrus. Petrus knows it, and he knows it, and Petrus knows he knows it*."[147] (1999, p. 117) Nesse novo mundo, contudo, persiste a retórica especista. Quando surpreende o cunhado[148] de Petrus espionando Lucy, Lurie perde o controle, esbofeteia o rapaz e o destrata:

> *You swine! He shouts, and strikes him a second time, so that he staggers. You filthy swine! […] The word still rings in the air: Swine! Never has he felt such elemental rage. He would like to give the boy what he deserves: a sound thrashing. Phrases*

144 "Eu sendo o *administrador* da fazenda." Ele pronuncia as palavras como se nunca as tivesse ouvido antes, como se tivessem surgido como um coelho de dentro de uma cartola. "É, você pode usar esse nome, administrador, se quiser." (COETZEE, 2011, p. 180)

145 "Petrus diz a palavra com gosto real. Ele uma vez foi menino, agora não é mais. Agora, ele pode brincar de ser, como Maria Antonieta brincava de ser ordenhadeira." (COETZEE, 2011, p. 179)

146 '"Não se pode confiar em nenhum". Vai mandar um menino, diz, para consertar a kombi.' (COETZEE, 2011, p. 130)

147 "Vivem em um mundo novo, ele, Lucy e Petrus. Petrus sabe disso, ele sabe disso, e Petrus sabe que ele sabe disso." (COETZEE, 2011, p. 138-139)

148 'Pólux, o cunhado de Petrus, seria descrito como tendo "olhos de porco" (2011, p. 111) e qualificado como um "menino chacal" em diversos momentos da narrativa dali para a frente.' (COETZEE, 2011, p. 236)

> *that all his life he has avoided seem suddenly just and right: Teach him a lesson, Show him his place.*[149] *(1999, p. 206)*

Dias depois de sua chegada, durante a feira de produtores rurais, Lurie é apresentado a Bev Shaw, uma amiga de Lucy, outra personagem que introduz dados desestabilizantes à mundivisão do protagonista. Ela é uma mulher sem atrativos, que se dedica ao trabalho voluntário no refúgio de animais local, e ao contemplá-la Lurie só consegue sentir-se incomodado pela falta de vaidade da amiga da filha. Mulheres e animais já não são mais figuras, já não podem ser reduzidas a meras idealizações, e o protagonista ressente-se disso. Mesmo assim, envergonha-se do que considera um preconceito, e lamenta: "*His mind has become a refuge for old thoughts, idle, indigent, with nowhere else to go*."[150] (1999, p.72)

Uma visita ao abrigo/residência de Bev oportuniza novos julgamentos: o lugar cheira mal e é como ele esperava. A descrição mental é semelhante àquela produzida a respeito da casa de Petrus: "*The house is just as he had imagined it would be: rubbishy furniture, a clutter of ornaments (porcelain shepherdesses, cowbells, an ostrich-feather flywhisk), the yammer of a radio, the cheeping of birds in cages, cats everywhere underfoot.*"[151](1999, p. 73) Do ponto de vista antiespecista, a coleção de enfeites da casa de Bev é uma clara manifestação daquela "esquizofrenia moral" referida por Gary Francione. Desde os bibelôs de pastoras e "cincerros" – sinos que se penduram nos pescoços das vacas – , até o abanador feito de penas de avestruz, tudo remete à exploração de animais como objetos, em contraste com os cães e gatos abrigados. Quando Lucy lhe pergunta o que achou, responde:

> *It´s a subculture of its own, I´m sure.[...]I´m sorry, my child, I just find it hard to whip up an interest in the subject. It´s admirable, what you do, what she does, but to me animal-welfare people are a bit like Christians of a certain kind. Everyone is so cheerful and well-intentioned that after a while you itch to go off and do some raping and pillaging. Or to kick a cat.* [152](1999, p. 73)

---

149 '"*Seu porco!*", grita, e bate uma segunda vez, de forma que ele cambaleia. "*Seu porco imundo!*" […] A palavra ainda está vibrando no ar: *Porco!* Nunca sentiu uma raiva tão visceral. Gostaria de dar ao rapaz o que ele merece: uma boa surra. Frases que evitou a vida inteira parecem de repente justas, corretas: Ensinar uma lição. Colocar no seu devido lugar.' (COETZEE, 2011, p. 241)

150 "Sua cabeça se transformou em um refúgio de pensamentos velhos, preguiçosos, indigentes, que não têm mais para onde ir." (COETZEE, 2011, p. 88)

151 "A casa é exatamente como ele havia imaginado: mobília caindo aos pedaços, um monte de enfeites (pastoras de porcelana, cincerros de vaca, um abanador de mosca de pluma de avestruz), o grasnar do rádio, o canto dos pássaros engaiolados, gatos no chão por toda a parte." (COETZEE, 2011, p. 88)

152 "Deve ser uma subcultura específica, claro.[...] Desculpe, filha, mas acho difícil me interessar pelo assunto. É admirável o que você faz, o que ela faz, mas para mim quem cuida do bem-estar de animais é um pouco como um certo tipo de cristão. É todo mundo tão alegre e bem-intencionado que depois de algum tempo você fica com vontade de sair por aí estuprando e pilhando um pouco. Ou chutando gatos." (COETZEE, 2011, p. 89)

Na discussão que se segue, Lucy acusa o pai de menosprezar o trabalho de proteção aos animais como uma atividade menor, que não conduz a uma verdadeira elevação, a uma "*higher life*", e proclama que não acredita em uma hierarquização de propósitos existenciais. "*They are not going to lead me to a higher life, and the reason is, there is no higher life. This is the only life there is. Which we share with the animals.*"[153] Conciliador, Lurie intervém: "*As for the animals, by all means let us be kind to them. But let us not lose perspective. We are of a different order of creation from the animals. Not higher, necessarily, just different."*[154] (1999, p.74)

Logo após, um detalhe nos diz que de fato Lurie considera a filha alguém pouco cultivado para seus padrões clássicos. Ao surpreendê-la lendo um romance de Charles Dickens (*The Mystery of Edwin Drood*), observa: "*not what he would have expected*."[155] (1999, p.76) Finalmente, ele capitula à insistência de Lucy para que ajude no abrigo, não sem certa dramaticidade:

> *A shadow of grief falls over him: for Katy, alone in her cage, for himself, for everyone. He sighs deeply, not stifling the sigh. 'Forgive me Lucy', [...]For being one of the two mortals assigned to usher you into the world and for not turning out to be a better guide. But I'll go and help Bev Shaw.* [156](1999, p.78)

Mais curioso do que engajado, Lurie comparece a seu primeiro dia de trabalho voluntário na clínica. O lugar é extremamente pobre, não há recursos para ajudar a todos, e o médico veterinário aparece apenas uma vez por semana. Procedimentos mais simples ficam a cargo da própria Bev, que surpreende Lurie ao estabelecer uma espécie de comunicação espiritual com os animais, acalmando-os nos momentos mais dolorosos. Ela pede a ele: "*Think comforting thoughts, think strong thoughts. They can smell what you are thinking.*" Ao que ele pensa: "*They can smell what you are thinking: what nonsense!*"[157] Lurie permanece resistente e rechaça as tentativas de aproximação de Bev. Quando ela elogia sua atuação,

---

153 "Eles não vão me ajudar a levar uma vida mais elevada, e sabe por quê? Porque não existe nenhuma vida mais elevada. A única vida que existe é esta aqui. Que a gente reparte com os animais." (COETZEE, 2011, p. 90)

154 "Quanto aos animais, claro, vamos ser bons com eles. Mas não vamos perder a proporção das coisas. Na criação só somos de uma ordem diferente do s animais. Não necessariamente superior, mas diferente." (COETZEE, 2011, p. 90)

155 "...não é o que ele esperava." (COETZEE, 2011, p. 92)

156 'Uma sombra de tristeza passa por ele: por Katy, sozinha em seu compartimento, por ele próprio, por todo mundo. Dá um profundo suspiro, sem se controlar. "Me desculpe, Lucy, […] Por ter sido um dos dois mortais encarregados de trazer você ao mundo e por não ter sido um guia melhor. Mar eu vou ajudar Bev Shaw, sim."' (COETZEE, 2011, p. 96)

157 "Pense em coisas tranquilas, em coisas fortes. Eles farejam o que a gente pensa. – Eles farejam o que a gente pensa: que besteira!" (COETZEE, 2011, p. 98-99)

dizendo "*You have a good presence. I sense that you like animals.*" ele retruca: "*Do I like animals? I eat them, so I suppose I must like them, some parts of them.*"[158] (1999, p. 81)

A inutilidade dos esforços da protetora diante do peso da cultura local e do direito de propriedade sobre os animais, porém, remetem a uma lógica antropocêntrica. Um bode ferido por cães, nos testículos, é trazido à consulta, e várias considerações se sobrepõem aos esforços para curá-lo, nenhuma delas se referindo aos seus interesses enquanto sujeito; um efeito colateral do tratamento será a esterilidade do animal, que não servirá mais como reprodutor; o preço dos antibióticos não vale a pena para a proprietária, que decide então levá-lo e abatê-lo ela própria, recusando a morte indolor que Bev oferece. O diálogo entre as duas, como uma conversa de surdos, dá conta da impermeabilidade entre os discursos: "'*You should have brought him in long ago', she says to the woman. 'Yes,' says the woman. 'Every night the dogs come. It is too, too bad. Five rand*[159] *you pay for a man like him.*'" [160] A mulher arrasta o bode doente porta afora, enquanto Bev, chorosa, explica a Lurie: "*It´s their animal, they like to slaughter in their way.*"(1999, p. 82-83)

Quando Bev menciona a droga utilizada para a eutanásia, *lethal*, Lurie não resiste a buscar uma comparação no mito: "*Sudden darkness, from the waters of Lethe*.[161]"[162] (1999, p. 83) E diante da tristeza da amiga por não ter conseguido pelo menos abreviar a agonia do bode, argumenta: "*This is Africa, after all. There have been goats here since the beginning of the time. They don´t have to be told what steel is for, and fire. They know how death comes to a goat."*[163] (1999, p.83-84) A morte, mais que a vida, é o tema da clínica, logo percebe Lurie. Os cães abandonados, sem lugar no mundo ou chance de recomeço, são eutanasiados por Bev uma vez por semana, que encontra consolo em tornar-lhes a passagem mais suave, cercada de carinho. Após observar os animais que devem morrer, numa possível associação de ideias, Lurie pergunta: "*Do you know why my daughter sent me to you*?"[164] (1999, p. 85)

Ao final do dia Lurie está impressionado. Porém traduz sua admiração em termos pouco lisonjeiros: "*Bev Shaw, not a veterinarian but a priestess, full of New Age mumbo*

158 "O senhor transmite algo positivo. Dá para perceber que gosta de animais. – Eu gosto de animais? Eu como animais, logo, devo gostar deles sim, de algumas partes deles." (COETZEE, 2011, p. 99)

159 Moeda corrente sul-africana, Zuid-Afrikaan Rand, ZAR, equivale atualmente a U$ 0,01.

160 "'Devia ter trazido antes", diz para a mulher. "É", diz a mulher. "Toda noite os cachorros aparecem. Muito ruim, muito. Quinhentos rands custa um macho assim."' (COETZEE, 2011, p. 100)

161 Lethe, ou Lete, significa esquecimento em grego moderno e também é o nome de um dos rios do Hades na mitologia grega. Quem bebesse de suas águas receberia a graça de esquecer.

162 "De repente a escuridão, das águas do Lethe." (COETZEE, 2011, p. 101)

163 "Afinal, estamos na África. Aqui sempre existiu bode, desde o começo do mundo. Não precisa dizer para eles para que serve o ferro, e o fogo. Eles sabem como é que morre um bode. Já nascem preparados." (COETZEE, 2011, p. 101)

164 "Sabe por que minha filha me mandou vir aqui?" (COETZEE, 2011, p. 103)

jumbo, trying, absurdly, to lighten the load of Africa´s suffering beasts."[165] A associação da personagem de Bev com um certo "*New Age mumbo jumbo*" que se opõe ao gosto clássico de Lurie fica especialmente marcada pelo momento em que ela exerceu um poder tranquilizador quase sobrenatural sobre o bode, à moda de uma sacerdotisa:

> *She kneels down again beside the goat, nuzzles his throat, stroking the throat upward with her own hair. The goat trembles but it is still. […] She is whispering. 'What do you say my friend?' he hears her say. 'What do you say? Is it enough?' The goat stands stock still as if hypnotized. Bev Shaw continues to stroke him with her head. She seems to have lapsed into a trance of her own.*[166] (1999, p. 83)

A personagem de Bev remete ao movimento de proteção de animais, fenômeno sociológico com especificações muito claras que o destaca do conjunto de práticas e pressupostos compreendidos pela causa animal. Assunto controverso entre os ativistas dos direitos animais, a proteção é percebida por estes como a manifestação contemporânea do pensamento bem-estarista, e utilitarista, que deu origem à própria causa no século XIX, e não encontra acolhida entre os nichos mais intelectualizados e/ou politizados desta luta na atualidade.

As razões podem ser várias; as praticantes da proteção em geral – cuja maioria absoluta é de mulheres – são percebidas como principalmente intuitivas, desorganizadas e desinformadas do acervo crítico sobre o tema. Não é desprezível a hipótese de que a predominância do gênero feminino, tomada de forma preconceituosa, é um dos motivos para a rejeição desse segmento por parte dos setores mais articulados do ativismo da causa animal. Como afirma Naconecy, "frequentemente os defensores dos animais são acusados de serem pessoas particularmente emotivas ou que, inadequadamente, tratam o tema de modo emotivo". (2006, p. 191) É fato sabido que a emotividade costuma ser associada ao conjunto de características marcadamente femininas, em oposição a um maior pragmatismo masculino. Porém, ainda conforme o autor, a respeito da proposta da ética do cuidado,

> grande parte da vida ética tem uma dimensão emocional, e não apenas racional. O fenômeno moral envolve sentimentos, além da cognição. A noção de justiça, nesta perspectiva, é considerada como muito estreita e mesmo insuficiente, já que pode entrar em choque com a ideia de compaixão ou generosidade. (2006, p. 191)

---

165 "Bev Shaw, não uma veterinária, mas uma sacerdotisa, cheia de tolices new age, tentando, absurdamente, aliviar o sofrimento dos bichos da África." (COETZEE, 2011, p. 102)

166 "Ela se ajoelha ao lado do bode, agrada seu pescoço esfregando para cima com o próprio cabelo. O bode estremece, mas fica quieto. […] Ela está sussurrando. 'O que você acha meu amigo?', ele escuta ela dizer. 'O que você acha? Já basta?'/O bode fica absolutamente imóvel, como se estivesse hipnotizado. Bev Shaw continua agradá-lo com a cabeça. Parece ter entrado numa espécie de transe." (COETZEE, 2011, p. 101)

Por esse motivo, tanto Bev como Lucy remetem também ao ecofeminismo, um conjunto de pressupostos teóricos multidisciplinar idealizado em meados dos anos 1970 nos Estados Unidos que propõe a valorização e empoderamento das mulheres enquanto minoria oprimida a partir de uma suposta conexão instintiva do gênero feminino com os processos e ciclos da natureza, o que as qualifica como praticantes preferenciais de uma ética do cuidado que se opõe a todos os sistemas relacionados à sociedade patriarcalista.

Simplificadamente, o ecofeminismo propõe que uma sociedade erigida sobre parâmetros femininos ofereceria o contraponto necessário ao racionalismo e pragmatismo que caracterizam a civilização patriarcal, erigida a partir da emergência da imposição do ego masculino em oposição à natureza e tendo como consequências o capitalismo selvagem, a lógica da produção, a opressão de minorias, o desequilíbrio ecológico, etc...

A teoria do ecofeminismo incorpora a causa animal como uma luta correlata, visto considerar que a opressão machista tem a mesma origem da opressão especista. Adams afirma que "*ecofeminism addresses the various ways that sexism, heteronormativity, racism, colonialism, and ableism*[167] *are informed by and support speciesism and how analizing the way these forces intersect can produce less violent, more just practices*."[168] A autora tece críticas à teoria dos direitos animais por considerá-la fundamentada nos mesmos preceitos patriarcais que originaram toda a teoria do direito, e propõe que em seu lugar seja implementada uma ética que possibilite deliberação caso a caso em lugar de um esquema rígido de preceitos universais, e que privilegie "*care as well as justice, emotion as well as rationality.*"[169](2014, s.p.)

Essas críticas foram respondidas por Gary Francione em resenha ao livro *Beyound animal rights: a feminist caring ethic for the treatment of animals*. Ele afirma que a promessa do título não é cumprida, pois a obra limita-se a questionar a teoria dos direitos animais como androcêntrica sem de fato oferecer uma alternativa. O maior problema da ética do cuidado proposta pelo ecofeminismo, segundo ele, é evitar posicionar-se radicalmente sobre a moralidade de usar animais como coisas, que ele ilustra com uma comparação:

> *It would be absurd to say in the face of human slavery that the ethic of care could have supplanted rights and that we could have decided how to deal with slaves on a*

167 *Ableism*, ableísmo: tratamento discriminatório voltado a indivíduos portadores de deficiências físicas. Do inglês *able*, capaz.

168 "Ecofeminismo aborda as várias maneiras pelas quais o sexismo, a heteronormatividade, racismo, colonialismo e o ableismo são informados pelo e apoiam o especismo e como analisar a forma como essas forças se cruzam pode produzir práticas menos violentas, e mais justas." Tradução: Profa. Dra. Denise Almeida Silva.

169 "Cuidado tanto quanto justiça, emoção tanto quanto razão." (Tradução minha)

> *case by case basis, eschewing general notions and relying instead on the 'relational ontology' that enphasizes 'contextual relations' and the 'particulars of a given situation' over general standards. (FRANCIONE, 2008, p. 187-188)*

Ao praticar a eutanásia indiscriminada como melhor solução naquele contexto, objetivando poupar os animais de maior sofrimento mas sem tecer considerações mais profundas sobre a moralidade de privá-los da própria vida, Bev adota uma postura que abdica de partilhar das noções universais de direito à vida e à liberdade que fundamentam a teoria do direito, e dos direitos animais em particular, em prol de um paliativo que busque minimizar o sofrimento de cada animal, caso a caso – embora naquele contexto todos os casos conduzam ao mesmo desfecho.

Eis porque Lurie percebe a proximidade de Bev como ameaçadora e mesmo revestida de uma aura sobrenatural; ele, um humanista, um racionalista, a associa com os transes da castração e da morte – ainda que uma morte simbólica, a morte do mundo que conhecia –, e suspeita de que foi enviado a ela com esse objetivo, talvez para que ele também beba das águas do rio Lethe. Mais tarde, conversando com Lucy, lamenta-se, brincalhão: "... '*having said farewell to the city, what do I find myself doing in the wilderness? Doctoring dogs. Playing right-hand man to a woman who specializes in sterilization and euthanasia*.'"[170] (1999, p. 91)

3.3 A queda

Se as existências de Lucy, Bev, Petrus e mesmo da cadela Katy vinham desafiando Lurie como legítimas alteridades, até este momento ele ainda alcançava certo sucesso em manter-se encastelado em sua lógica conservadora. Mas um evento violento e traumático vem acentuar o tom dos conflitos na narrativa. É o assalto à propriedade de Lucy, quando três homens negros invadem, imobilizando e ferindo Lurie enquanto violentam a filha, pilham a casa e matam quase todos os cães – só a buldogue Katy escapa –, numa sequência de alto apelo simbólico: ao executar friamente os animais nos canis, os agressores marcam sua posição diante do colonizador, agora subjugado. "*Contemptible, yet exhilarating, probably, in a country where dogs are bred to snarl at the mere smell of a black man*"[171], reflete Lurie. (1999, p. 110) Ainda em poder dos assaltantes, ele pensa:

---

170 "…depois de dizer adeus à cidade, o que é que eu estou fazendo no meio do nada? Cuidando de cachorros. Brincando de braço direito de uma mulher especializada em esterilização e eutanásia." (COETZEE, 2011, p. 110)

171 "Indigno, mas hilariante, num país em que os cães são criados para rosnar ao menor cheiro de um negro." (COETZEE, 2011, p. 131)

> *He speaks Italian, he speaks Frech, but Italian and French will not save him here in darkest Africa. He is helpless, an Aunt Sally a figure from a cartoon, a missionary in cassock and topi waiting with clasped hands and upcast eye while the savages jaw away in their own lingo preparatory to plunging him into their boiling cauldron. Mission work: what has it left behind, that huge enterprise of upliftment? Nothing that he can see.*[172] (1999, p. 95)

A ideia de animalidade, de uma natureza animal comum a todos os viventes inclusive ele próprio, toma forma no íntimo de Lurie quando ele percebe que o estupro da filha, sua redução a objeto nas mãos daqueles homens, não é tão diferente da forma como ele tratou Melanie. Lucy compara os estupradores a "*dogs in a pack*"[173] e Lurie os imagina "*driving away in the not-too-old Toyota, the back seat piled with household goods, their penises, their weapons, tucked warm and satisfied between their legs – purring*[174] *is the word that comes to him.*" [175](1999, p. 159) Fica chocado quando a filha lhe diz: "*You are a man, you ought to know. When you have sex with someone strange – when you trap her, hold her down, get her under you, put all your weight on her – isn´t a bit like killing?*"[176] (1999, p. 158)

Em diversos momentos, desde o primeiro instante após o estupro, a filha o repele, como se associasse o pai ao todo genérico dos homens que agora ela despreza. Isso é percebido desde o momento em que ela o liberto da cativeiro em que ficara durante o assalto: "*At last, blessedly, the key turns in the lock. By the time he has the door open, Lucy has turned her back on him*."[177] Sem nem mesmo lançar um olhar para certificar-se que o pai está bem, ela vira-lhe as costas. Logo depois, "*he follows her into the cage and tries to take her in his arms. Gently, decisively, she wriggles loose*"[178]. (1999, p. 97) E ainda, mais adiante: "*He looks into her eyes. 'My dearest, dearest...' he says, and chokes on a sudden surge of tear./She does not stir a finger to soothe him*."[179] (1999, p. 98)

---

172 "Ele fala italiano, fala francês, mas italiano e francês de nada lhe valem na África negra. Está desamparado, um alvo fácil, um personagem de cartoon, um missionário de batina e capacete esperando de mãos juntas e olhos virados para o céu enquanto os selvagens combinam lá na língua deles como jogá-lo dentro do caldeirão fervendo. O trabalho missionário: que herança deixou esse imenso empreendimento enaltecedor? Nada visível." (COETZEE, 2011, p. 114)

173 "Como cachorros em bando." (COETZEE, 2011, p. 187)

174 *Purring*: expressão equivalente ao "ronronar" dos gatos, em português. Em geral refere-se a uma sensação de plenitude e satisfação.

175 "Pensa nos três visitantes indo embora no Toyota não tão velho, o banco de trás cheio de objetos domésticos, os pênis, suas armas, acomodados quentes e satisfeitos entre as pernas – *ronronando* é a palavra que lhe vem à mente." (COETZEE, 2011, p. 188)

176 "Você é homem, deve saber. Quando faz sexo com uma estranha, quando encurrala, prende, submete, coloca todo o seu peso em cima dela, não é um pouco como assassinar?" COETZEE, 2011, p. 187)

177 "Por fim, abençoadamente, a chave gira na fechadura. Quando consegue abrir a porta, Lucy já está de costas para ele." (COETZEE, 2011, p. 116)

178 "Entra atrás dela e tenta abraçá-la. Delicada, mas decidida, ela se liberta do abraço." (COETZEE, 2011, p. 117)

179 'Ele olha nos olhos dela. "Minha filha...", diz, e se engasga num súbito ataque de choro./Ela não mexe um dedo para acalmá-lo.' (COETZEE, 2011, p. 118)

As consequências do ataque são devastadoras. Lurie desconfia da facilitação de Petrus, pois o agregado estava convenientemente ausente quando tudo aconteceu, e a suspeita torna-se certeza quando descobre que um dos assaltantes é seu cunhado. Insiste com Lucy para que venda tudo e deixe o local, mas para seu desgosto ela opta por resistir, negando-se a prestar queixa do estupro, apegando-se a uma explicação pragmática e histórica para o evento: sua violação era vista por aqueles homens como uma forma de reparação pela opressão do passado, e como um tributo que ela deveria pagar dali para a frente para continuar onde estava. Mais do que isso, o estupro funciona como uma tomada de posse equivalente à ocupação colonial; para que continue a viver ali, Lucy será obrigada a aceitar o pedido de casamento de Petrus. Em troca do domínio da terra, ele a colocará sob sua proteção.

Na tentativa de recuperar algum sentido para seu universo, Lurie se entregará ao esforço de desvendar os posicionamentos de cada um dos envolvidos. As relações com Petrus deterioram-se completamente, pois ele agora o percebe como um inimigo poderoso. Isso ficará claro quando o vizinho lhe diz, a respeito de um dos agressores de Lucy, finalmente instituindo suas posições em campos opostos: "*He is my family, my people.*" [180](1999, p. 201)

Com Bev, ele experimenta relacionar-se da forma como sempre abordou as mulheres: sexualmente. Mas o encontro, frio e constrangedor, só produz em Lurie uma nova sensação de derrota. Ao contemplar a amante – que ele já qualificara como "*remarkably unattractive"*[181] (1999, p. 82), o sentimento é de desgosto: "*Let me not forget this day, he tells himself, lying beside her when they are spent. After the sweet young flesh of Melanie Isaacs, this is what I have come to. This is what I will have to get used to, this and even less than this.*"[182] (1999, p. 150)

O relacionamento com Lucy também chega a um impasse, pois ele não pode aceitar que a filha insista em continuar no lugar e expor-se a novas violências. Ela por sua vez impacienta-se com o pai, com o que considera sua teimosia em não adaptar-se à nova realidade. Sobre o passado, ela lhe diz: "*That´s all gone, gone with the wind.*"[183] [184](1999, p. 133) O abismo que se abre entre os dois fica bem caracterizado pelo diálogo epistolar que mantêm em certo momento, cada um defendendo seu ponto de vista através de bilhetes que

180 "É da minha família, meu povo." (COETZEE, 2011, p. 235)

181 "...incrivelmente feia." (COETZEE, 2011, p. 99)

182 "Que eu não me esqueça deste dia, ele diz a si mesmo, deitado ao lado dela quando terminam. Depois da carne doce e jovem de Melanie Isaacs é isto o que me resta. É com isto que tenho de me acostumar, isto e até menos que isto." (COETZEE, 2011, p. 177)

183 "Isso tudo já passou, sumiu com o vento." (COETZEE, 2011, p. 157)

184 *Gone with the wind.* Romance de Margareth Mitchell que retrata o apogeu e a decadência da sociedade, cultura e economia escravagistas no sul dos Estados Unidos, publicado no Brasil sob o título *E o vento levou.*

são passados por debaixo das portas dos quartos, incapazes de encarar uma o outro. Quando Lucy capitula completamente – grávida de seus agressores, concorda em aliar-se a Petrus entregando a ele o domínio da propriedade em troca de proteção – Lurie fica desolado:

> *How humiliating,' he says finally. 'Such high hopes, and to end like this./'Yes, I agree, it is humiliating. But perhaps that is a good point to start from again. Perhaps that is what I must learn to accept. To start at ground level. With nothing. Not with nothing bu. With nothing. No cards, no weapons, no property, no rights, no dignity.' 'Like a dog.' 'Yes, like a dog.'* [185](1999, p. 205)

O choque produz uma sensibilização na capacidade de empatia de Lurie. Ele que repetia com certo orgulho os preceitos mais conservadores do pensamento antropocêntrico, os mais corriqueiros, como os argumentos de que animais não têm alma, de que não raciocinam, de que as coisas devem continuar como são pois esta é uma ordem natural – inclusive a predação –, vai encontrar-se presa de um dilema moral envolvendo a vida de animais não humanos.

Poucos dias após o ataque, Petrus retorna em seu caminhão trazendo dois carneiros para abate. Os balidos dos animais amarrados, sem água ou comida, perturbam Lurie, que pede a Petrus que os liberte. Segue-se um diálogo onde mais uma vez se percebe a impossibilidade de entendimento mútuo. Lurie interpela Petrus: *'Those sheep,' he says – 'don´t you think we could tie them where they can graze?/'They are for the party,', says Petrus, 'On Saturday I will slaughter them for the party. You and Lucy must come.' […] 'Thank you. But even if the sheep are for the party, don´t you think they could graze?*[186] (1999, p. 123) Petrus não atende o pedido de Lurie, que, irritado, na ausência deste desamarra os animais e os conduz a um pasto próximo do açude. Observando os carneiros, pondera que eles são

> *destined since birth for the butcher´s knife. Well, nothing remarkable in that. When did a sheep last die of old age? Sheep do not own themselves, do not own their lives. They exist to be used, every last ouonce of them, their flesh to be eaten, their bones to be crusched and fed to poultry. Nothing escapes, except perhaps the gall bladder which no one will eat. Descartes should have thought of that. The soul, suspended in the dark, bitter gall, hiding.* [187](1999, p. 123-124)

185 '"Que humilhação", ele diz afinal. "Tantos projetos para terminar assim."/ "É, eu concordo, é humilhante. Mas talvez seja um bom ponto para começar de novo. Talvez seja isso que eu tenha de aprender a aceitar. Começar do nada. Com nada. Não com nada, mas... Com nada. Sem cartas, sem armas, sem propriedade, sem direitos, sem dignidade."/"Feito um cachorro."/"É, feito um cachorro." (COETZEE, 2011, p. 239)

186 'Esses carneiros', diz, 'não acha que podiam ficar amarrados em algum lugar onde possam pastar?'/'São para a festa', Petrus diz. 'Sábado vou matar os dois para a festa. Você e Lucy vêm também.'[...] 'Obrigado. Mas mesmo sendo para a festa, não acha que os carneiros podiam pastar?' (COETZEE, 2011, p. 145-146)

187 "...destinados desde o nascimento à faca do açougueiro. Bom, nada de mais nisso. Há quanto tempo os carneiros não morrem de velhice? Carneiros não são donos de si mesmos, não são donos da própria vida. Existem para ser usados, até a última gota, a carne comida, os ossos moídos e dados às galinhas. Não sobra nada, a não ser talvez a vesícula biliar, que ninguém come. Descartes devia ter pensado nisso. A alma,

Assim como um dia ele reafirmara a si próprio a respeito de Melanie, justificando sua atitude para com ela – "*She does not own herself. Beauty does not own herself.* "[188] (1999, p. 16), Lurie procura desembaraçar-se da compaixão que o destino dos carneiros lhe inspira repetindo que eles não existem para si próprios. Mas a partir do momento em que sua filha Lucy fora igualmente privada de seu status de sujeito, reduzida a objeto e moeda de troca no jogo da reconfiguração social em andamento naquele tempo e lugar, uma nova percepção para as alteridades parece inevitavelmente aflorada nele, e não consegue acomodá-la satisfatoriamente.

Mesmo Lucy, que após o estupro desenvolve repugnância à carne, parece mais à vontade com o destino dos carneiros do que o pai. Quando Lurie comenta que não gostaria de ir à festa cuja realização marcará a morte dos animais – *"'I'm not sure I like the way he does things – bringing the slaughter-beasts home to acquaint them with the people who are going to eat them.'" –,* ela retruca, desafiadora: *"'What would you prefer? That the slaughtering be done in an abattoir, so that you needn't think about it?'[...]Wake up, David. This is the country. This is Africa.'"* [189](1999, p. 124) Essas palavras, que remetem ao argumento antropocentrista relativista que defende respeitar práticas culturais mesmo quando estas desrespeitam os direitos animais, são as mesmas que o próprio Lurie empregara, um pouco antes, para consolar a amiga Bev com relação ao bode que seria morto por sua dona: "*This is Africa, after all*."[190] (1999, p. 83-84) Mas o argumento, desta vez no discurso de Lucy – de que é assim que as coisas são e sempre foram, de que costumes devem ser respeitados – não é suficiente para acalmar a inquietação pela sorte dos animais.

Petrus prende novamente os carneiros à míngua, para tristeza de Lurie: "*Country ways – that is what Lucy calls this kind of thing. He has other words: indifference, hardheartedness.*"[191] (1999, p. 125) Segue-se uma longa reflexão, em busca de uma alternativa que possa salvar a vida dos animais. Pensa em comprá-los, mas isso resultaria apenas em que Petrus trouxesse mais dois no dia seguinte. Além disso, percebe que, fora do contexto em que aqueles animais existem, apenas como coisas e com o abate como destino selado que ele próprio já percebera, não saberia o que fazer com eles; não pode criá-los como

---

suspensa na bile escura, amarga, escondida." (COETZEE, 2011, p. 146)

188 "Ela não é dona de si mesma. A beleza não é dona de si mesma." (COETZEE, 2011, p. 24)

189 "Acho que não gosto do jeito dele fazer as coisas, essa história de trazer os bichos para casa, essa proximidade com as pessoas que vão comer a carne deles depois. […] O que você queria que o abate fosse feito num matadouro, assim você não precisava pensar nisso?" (COETZEE, 2011, p. 146-147)

190 "Afinal, estamos na África." (COETZEE, 2011, p. 101)

191 "Coisas do campo – foi como Lucy chamou esse tipo de coisa. Ele tem outros nomes: indiferença, falta de coração." (COETZEE, 2011, p. 149)

cães no canil nem abandoná-los à própria sorte. Ainda assim, espanta-se com seus sentimentos:

> *A bond seems to have come into existence between himself and the two Persians, he does not know how. The bond is not one of affection. It is not even a bond with these two in particular, whom he could not pick out from a mob in a field. Nevertheless, suddenly and without reason, their lot has become important to him. [...]He remembers Bev Shaw nuzzling the old billy-goat with the ravaged testicles, stroking him, comforting him, entering into his life. How does she get it right, this communion with animals? One has to be a certain kind of person, perhaps, with fewer complications. […] Do I have to change, he thinks? Do I have to become like Bev Shaw?*[192] (1999, p. 126)

Assim como no caso com Melanie recusou a oportunidade de retratação, mudar o modo de perceber os animais também significaria deixar-se derrotar, como afirmou a Lucy quando ela lhe pediu que trabalhasse no abrigo: "*All right, I´ll do it. But only as long as I don´t have to become a better person.*"[193] (1999, p. 77) Portanto quando Lucy lhe pergunta se é por causa dos carneiros que não deseja comparecer à festa de Petrus, demonstra confusão: "'*Yes. No. I haven´t change my ideas, if that is what you mean. I still don´t believe that animals have properly individual lives. […] 'Nevertheless, in this case I am disturbed. I can´t say why.*'" [194]Mais tarde, ao perceber que já fora aceso o fogo na casa de Petrus e os animais já deviam estar mortos, pergunta-se: "*Is it proper to mourn the death of beings who do not practise mourning among themselves?"* [195](1999, p. 127)

Já na festa, Lurie vê-se diante do prato que contém partes assadas dos carneiros, confrontado com a obrigação social de honrar a oferta do anfitrião. O sentimento de culpa que experimenta em relação aos animais contrasta com a atitude demonstrada por ele apenas pouco tempo antes – antes, principalmente, do ataque a Lucy. Na clínica com Bev Shaw, ela observara que ele parecia gostar de animais. Lurie respondera, irreverente, "'*Do I like animals*? *I eat them, so I suppose I must like them, some parts of them."*'. Sem acusar o golpe, Bev retrucara: '*Yes, we eat a lot of animals in this country.' […] 'I´m not sure how we will*

192 "Parece ter nascido um vínculo entre ele e os dois persas, sem ele saber como. Um vínculo não de afeição. Um vínculo que não é nem com aqueles dois em particular, que ele não seria capaz de identificar no meio de um rebanho no campo. Mesmo assim, repentinamente e sem razão, a sorte dos dois passou a ser importante para ele." (COETZEE, 2011, p. 148-149)

193 "Tudo bem eu vou. Contanto que não tenha que me transformar numa pessoa melhor." (COETZEE, 2011, p. 94)

194 "Sim. Não. Não mudei de ideia se é o que você quer dizer. Continuo achando que os animais não tem vidas exatamente individuais. […] Mesmo assim, neste caso, me incomodou. Não sei porquê." (COETZEE, 2011, p. 149)

195 "Será apropriado lamentar a morte de seres que não lamentam entre si?" (COETZEE, 2011, p. 150)

justify it to them.' E zombeteiro, Lurie pensara*: "Justify it? When? At the Great Reckoning?"*[196] (1999, p. 81-82)

Porém, no momento em que é obrigado a consumir a carne dos animais aos quais se afeiçoara, e cuja vida pensara em preservar, repete a si próprio, como para ganhar coragem: "*I am going to eat this, he says to himself. I am going to eat it and ask forgiveness afterwards*.) [197](1999, p. 131) Mais tarde, numa nova discussão com Lucy a respeito da insistência dela em permanecer à mercê da violência dos vizinhos, uma observação revela associação à posição dos animais abatidos. Pergunta à filha se ficar não seria o mesmo que "*cut our own throats*." (1999, p. 133) [198]

A brutalidade do ataque a Lucy e a ele próprio é o marco divisório numa revisão, por parte de Lurie, da forma como percebe a alteridade. Por diversas vezes, por exemplo, ele indaga se seria possível para um homem compreender em toda a extensão o trauma do estupro para uma mulher, e lembra-se de como, em criança, contemplava uma reprodução da tela *The rape of the sabine women*,[199] "*...men on horseback in skimpy Roman armour, women in gauze veils flinging their arms in the air and wailing. What had all this attitudinizing to do with what he suspected rape to be: the man lying on top of the woman and pushing himself into her*?" (1999, p. 160) Ressente-se da forma como Lucy e Bev parecem negar-se a sequer comentar o assunto com ele e pergunta à filha: *"'Are you trying to remind me of something?'/ 'Am I trying to remind you of what?' / 'Of what women undergo at the hands of men.'*[200] (1999, p. 111) E quando Bev lhe diz que ele não tem como alcançar a gravidade do fato, ofende-se, e pensa:

> *You weren´t there. You don´t know what happened. He is baffled. Where, according to Bev Shaw, according to Lucy, he is not? In the room where the intruders were commiting their outrages? Do they think he does not know what rape is? Do they think he has not suffered with his daughter? What moter could he have witnessed than he is capable of imagining? Or do they think that, where rape is concerned, no man can be where the woman is?*[201] (1999, p. 140-141)

---

196 "Dar desculpa? Quando? No Juízo Final?" (COETZEE, 2011, p. 99)

197 "Vou comer isto aqui, ele diz para si mesmo. Vou comer isto aqui e pedir perdão depois." (COETZEE, 2011, p. 154)

198 "Ou cortado nossos próprios pescoços." (COETZEE, 2011, p. 157)

199 *The rape of sabine women* refere-se ao episódio histórico/mitológico do rapto das mulheres dos sabinos pelos romanos. A pintura mencionada pode ser de autoria de Nicolas Poussin, pintada no século XVII e atualmente no Museu do Louvre. Além de mais uma vez representar, na narrativa, a oposição de ícones clássicos à crueza da realidade, a referência também estabelece um paralelo interessante com o nome de um dos estupradores de Lucy, Pólux. Na mitologia greco-romana Pólux e seu irmão gêmeo Castor intentam o rapto das filhas de Leucipo, episódio retratado por Peter Paul Rubens também no século XVII e que atualmente se encontra no Metropolitan Museum.

200 "Está tentando me fazer lembrar de alguma coisa?/ Fazer você lembrar do quê?/ Do que as mulheres sofrem nas mãos dos homens." (COETZEE, 2011, p. 132)

É partir desse novo momento que o trabalho voluntário no abrigo de Bev se reveste de uma inédita solenidade. Se antes sua adesão era superficial e desinteressada, uma mera concessão de boa convivência, agora Lurie passa a frequentar quase diariamente o local, aceitando qualquer tarefa, por mais despretensiosa. Cães e gatos são levados até lá padecendo de diversos males, mas ele percebe que o verdadeiro objetivo não é a cura:

> *The animals they care for at the clinic are mainly dogs less frequently cats: for livestock,*[202] *D Village appears to have its own veterinary lore, its own pharmacopoeia, its own healers.The dogs that are brought in suffer from distempers, from broken limbs, from infected bites, from mange, from neglect, benign and malign, from old age, from malnutrition, from intestinal parasites, but most of all from their own fertility. There are simply too many of them. When people bring a dog in they do not say straight out, "I have brought this dog to kill,', but that is what is expected: that they will dispose of it, make it disappear, dispatch it to oblivion.* [203]*(1999, p. 142)*

A sombria tarefa de desembaraçar dos laços da existência esses animais que não encontram lugar no mundo dos humanos recebe especial atenção. Uma vez por semana, aos domingos, ele e Bev executam as eutanásias dos animais que ele chama "*week's superfluous canines*" [204](1999, p. 142) E a ideia de que animais também possuam algo que se pode chamar de "alma" já não lhe parece tão estranha, nem a crença de Bev de que pensamentos possam ter cheiro; para alguém que achava "*hard to whip up an interest in the subject*"[205] (1999, p. 73), desempenha com surpreendente seriedade suas funções.

Cabe a Lurie trazer nos braços, um por um, os animais que serão mortos pela injeção letal. Confortados por Bev, ainda assim alguns deles demonstram pânico, e ele acredita ser por sua culpa: "*...it is because of his presence: he gives off the wrong smell (They can smell your thoughts), the smell of shame*."[206] (1999, p. 142) Tomar parte na matança semanal torna-se rotina, mas não um hábito:

---

201 "Você não estava lá. Não sabe o que aconteceu. Ele fica perplexo. Onde, segundo Bev Shaw, segundo Lucy, ele não estava? No quarto onde os intrusos estavam cometendo suas barbaridades? Elas acham que ele não sabe o que é estupro? Acham que ele não sofreu com sua filha? O que mais poderia ter visto que não seja capaz de imaginar? Ou será que acham que, quando se trata de estupro, um homem nunca está na posição da mulher?" (COETZEE, 2011, p. 165-166)

202 O termo "*livestock*" é denunciador do status de objeto dos animais "de produção": "estoque vivo".

203 'Os animais de que cuidam na clínica são principalmente cachorros, com menor frequência gatos; para o gado, a Aldeia D parece ter seus próprios conhecimentos veterinários, sua própria farmacopeia, seus próprios curandeiros. Os cachorros que aparecem sofrem de diarreia, fraturas, mordidas infeccionadas, sarna, negligência, benigna ou maligna, velhice, desnutrição, parasitas intestinais, mas principalmente da própria fertilidade. São simplesmente demasiados. Quando as pessoas trazem um cachorro, não dizem "Trouxe este cachorro para sacrificar", mas é isso que esperam: que tomem conta dele, que o façam desaparecer, que o despachem para o nada.' (COETZEE, 2011, p. 167)

204 "cães supérfluos da semana." (COETZEE, 2011, p. 168)

205 "difícil me interessar pelo assunto." (COETZEE, 2011, p. 89)

206 "Se, na maior parte das vezes, os cachorros não se deixam encantar, é por causa de sua presença: ele emana o odor errado (eles farejam os nossos pensamentos), o cheiro da vergonha." (COETZEE, 2011, p. 168)

> *He had thought he would get used to it. But that is not what happens. The more killings he assists in, the more jittery he gets. One Sunday evening, driving home in Lucy´s kombi, he actually has to stop at the roadside to recover himself. Tears flow down his face that he cannot stop; his hands shake. […] He does not understand what is happening to him. Until now he has been morer or less indifferent to animals. Althought in an abstract way he disapproves of cruelty, he cannot tell whether by nature he is cruel or kind.* [207](1999, p. 143)

Lurie, que antes não acreditava "*that animals have properly individual lives"* e que *"which among them get to live, which get to die, [...]is not worth agonizing over"*[208] (1999, p. 126-127) agora espanta-se de que os cães percebam o que acontece no ambulatório, de que lutem e tentem protelar o desfecho inevitável. Nota que "*none will look straight at the needle in Bev´s hand, which they somehow know is going to harm them terribly*"[209] e emociona-se com aqueles que, no último momento, tentam acariciá-lo farejando e lambendo sua mão: "*He has never liked being licked, and his first impulse is to pull away. Why to pretend to be a chum when in fact one is a murderer? But then he relents. Why should a creature with the shadow of death upon it feel him frinch away as if its touch were abhorrent?"*[210] (1999, p. 143)

Cada animal morto é colocado em sacos plásticos, e na manhã do dia seguinte, cabe a Lurie levá-los, na kombi, até o incinerador de um hospital próximo. Ele poderia fazer isso imediatamente, e deixá-los lá pelo resto do domingo, jazendo entre o lixo até que na segunda-feira os empregados do hospital chegassem, mas "*he is not prepared to inflict such dishonour upon them"*[211]. (1999, p. 144) Prefere levá-los para casa, aguardar até a manhã, e então pessoalmente dirigir até o hospital e depositá-los ele mesmo no incinerador.

O gesto de Lurie indica o desejo da personagem de revestir-se a si próprio, e ao mundo, de uma altivez, de uma elevação de espírito só possível no universo do épico. Longamente descrita em seus detalhes brutais, ainda assim a visita semanal de Lurie ao incinerador toma ares de uma tarefa imposta pelos deuses e levada a cabo por um herói

---

207 "Achou que ia acabar se acostumando. Mas não é isso que acontece. Quanto mais mortes ajuda, mais nervoso fica. Numa noite de domingo, ao voltar para casa dirigindo a kombi de Lucy, chega a ter de parar no acostamento para se recuperar. As lágrimas lhe correm pelo rosto sem que possa controlar, as mãos tremem. /Não entende o que está lhe acontecendo. Até agora havia sido sempre mais ou menos indiferente a animais. Embora abstratamente reprove a crueldade, é incapaz de dizer se é cruel o bondoso por natureza." (COETZEE, 2011, p. 168)

208 "...que os animais não têm vidas exatamente individuais. Qual deles vai viver, qual vai morrer, na minha opinião, não é assunto para ninguém se atormentar a respeito." (COETZEE, 2011, p. 149)

209 "...nenhum olha para a agulha na mão de Bev, que de alguma forma eles sabem que vai lhes fazer um mal terrível." (COETZEE, 2011, p. 169)

210 "Não gostou nunca de ser lambido, e seu primeiro impulso é tirar a mão. Por que fingir ser camarada, quando na verdade é um assassino? Mas ele acaba cedendo. Por que a criatura que está sob a sombra da morte teria de sentir que ele recua como se seu contato fosse repulsivo?" (COETZEE, 2011, p. 169)

211 "Ele não tem coragem de impor essa desonra aos cachorros." (COETZEE, 2011, p. 170)

idealista, intocado pela banalidade e pelas misérias dos outros mortais. Da fornalha, diz ele: "*It operates six days of the week, Monday to Saturday. On the seventh day it rests.*"[212] (1999, p. 145)

Como uma divindade plantada em solo sagrado à espera de adoração e sacrifícios, o incinerador é o centro de uma pequena comunidade de indigentes que revira os detritos em busca de restos aproveitáveis – "*syringes, pins, washable bandages, anything for which there is a market,*"[213] (1999, p. 145) Guardiões desse inferno, os funcionários do hospital contemplam com estranheza o homem que todas as semanas, silenciosamente, entrega-se à tarefa sinistra de colocar, um a um, os corpos dos cães no carrinho que os conduz às chamas. Não sabem seu nome e ele nunca perguntou os seus. Apenas uma vez, a primeira, permitiu que tocassem em sua carga de cães mortos, mas o resultado foi desastroso.

As pernas dos cães, com o *rigor morti*s, prendiam-se às grades do carrinho, e quando este retornava de dentro da fornalha muitas vezes trazia ainda preso um cadáver – "*blackened and grinning, smelling of singed fur, its plastic covering burnt away."*[214] (1999, p. 144) Lurie presenciou, ultrajado, que os trabalhadores quebravam os membros dos animais mortos a golpes de pá para que isso não acontecesse, e desde então não mais permitiu que manuseassem os sacos. Por que tomou a si essa tarefa, pergunta-se? Não pelos cães, que já estão mortos, nem por Bev, a quem bastaria largar os sacos com o resto do lixo. "*For himself, then. For his idea of the world, a world in which men do not use shovels to beat corpses into a more convenient shape for processing.*[215] (1999, p. 146)

É com grandiosidade trágica que Lurie presta suas homenagens póstumas aos cães. Lucy certa vez o acusara de desprezar o trabalho de ajudar animais por não ser suficientemente importante, por não conduzir a uma "*higher life*". Agora, ele próprio se surpreende: "*Curious that a man as selfish as he should be offering himself to the service of dead dogs.*"[216] (1999, p. 146) O afã de incorporar o mito, de ver-se como uma ferramenta dos deuses – talvez não muito diferente da posição de "*servant of Eros*" que ele assumia

212 "Opera seis dias por semana, de segunda a sábado. No sétimo dia, descansa." (COETZEE, 2011, p. 170)
213 "seringas, alfinetes, bandagens laváveis, qualquer coisa que dê para fazer dinheiro" (COETZEE, 2011, p. 171)
214 "Enegrecido e com os dentes à mostra, cheirando a pelo queimado, a cobertura de plástico incinerada." (COETZEE, 2011, p. 170)
215 "Por ele mesmo, então. Por sua visão de mundo, por um mundo em que homens não usam pás para reduzir corpos a uma forma mais conveniente de eliminar." (COETZEE, 2011, p. 171)
216 "Curioso que um homem tão egoísta como ele possa estar se oferecendo para servir a cachorros mortos." (COETZEE, 2011, p. 170)

anteriormente para justificar suas conquistas, é que pode estar por trás dessa atitude, como podemos supor pela menção à figura do psicopompo[217]:

> *The dogs are brought to the clinic because thet are unwanted: because we are too menny. That is where he enters their lives. He may not be their saviour, the one for whom they are not too many, but he is prepared to take care of them once they are unable, utterly unable, to take care o themselves, once even Bev Shaw has washed her hands of them. A dog-man, Petrus once called himself. Well, now he has become a dog-man: a dog undertaker; a dog psychopomp, a harijan.*[218] [219]*(1999, p. 146)*

A ideia de queda, de *disgrace* está sempre presente. Ele se compara a um *harijan*, um intocável. E na expressão "*because we are too menny*" reproduz o bilhete de despedida do filho suicida de Jude Fawley no romance *Jude the obscure – "done because we are too menny"*[220]. (HARDY, 1995, p. 401) Na narrativa de Thomas Hardy, o filho mais velho do protagonista (também chamado Jude) tira a própria vida e a dos irmãos quando percebe que a existência das crianças torna ainda mais difícil a luta dos pais, mergulhados na miséria e na falta de perspectivas por conta de sua união irregular e dos preconceitos de classe da sociedade vitoriana. A trajetória de Jude e de sua companheira Sue, como a de Lurie, é uma sucessão de vicissitudes e quedas; no caso daqueles, causadas em sua maioria pelo idealismo e incapacidade do protagonista de lidar com as demandas da vida concreta de forma pragmática, e pela impossibilidade de conciliar o desejo sexual com as conveniências da sociedade.

É digno de nota que no romance de Hardy a inadequação de Jude diante da vida prática é representada em mais de um momento por sua compaixão para com os animais, especialmente na passagem já citada anteriormente (p. 27), em que ele é desprezado por sua esposa Arabella por não ser capaz de abater um porco. Uma pista sutil da identificação de Lurie com Jude pode ser percebida novamente mais adiante, na conversa que mantém com o pai de Melanie:

---

217 Psicopompo tem origem no grego *psychopompós*, junção de *psyché* (alma) e *pompós* (guia), designa um ente cuja função é guiar ou conduzir a percepção de um ser humano entre dois ou mais eventos significantes. Segundo o *Dicionário Crítico de Análise Junguiana*: "A figura que guia a alma em ocasiões de iniciação e transição: uma função tradicionalmente atribuída a Hermes no mito grego, pois ele, além de mensageiro dos deuses, era o deus que acompanhava as almas dos mortos, sendo capaz de transitar entre as polaridades (não somente a morte e a vida, mas também a noite e o dia, o céu e a terra)."

218 *Harijan:* referente à casta indiana dos intocáveis*, dalits,* a quem são atribuídas tarefas consideradas impuras.

219 "Os cachorros são levados à clínica porque são indesejados: *porque são demasiados*. É aí que ele entra em suas vidas. Pode não ser seu salvador, aquele para quem não são excessivos, mas está preparado para cuidar deles, uma vez que são incapazes, totalmente incapazes, de cuidar de si mesmos, uma vez que até \Bev Shaw lavou as mãos do destino deles. Um cachorreiro, Petrus se intitulou certa vez. Bom, ele agora se transformou em cachorreiro: um agente funerário canino; um psicopompo; um *harijan*." (COETZEE, 2011, p. 172)

220 "Feito porque éramos muitos demais." (HARDY, 1971, p. 376)

> *'So', says Isaacs softly, and the word leaves his lips like a sigh: 'how are the might fallen!'/Fallen? Yes, there has been a fall, no doubt about that. But mighty? Does mighty describe him? He thinks of himself as obscure and growing obscurer.* [221](1999, p. 167)

A ideia de que a sujeição de animais e a recusa deliberada em perceber sua alteridade é um dado constitutivo do próprio do homem sem o qual não se constrói sua noção de humanidade foi relacionada por Derrida ao mito bíblico de Caim e Abel. Para ele, a queda de Caim, o segundo pecado original do homem depois do episódio da serpente, também é mediado pela imposição de um limite intransponível entre humano e animal. Caim mata Abel por ciúmes, após Deus ter preterido sua oferta de frutos da terra preferindo aceitar o sacrifício de novilhos que Abel lhe oferecia. Depois, "Deus havia exortado um Caim desencorajado a não perder a dignidade, em suma a cuidar de não ceder ao pecado,[…] Ele o encoraja a evitar a armadilha da tentação e uma vez mais a domar, dominar, governar..." (DERRIDA, 2002, p. 81)

Fica claro desde o início da narrativa que Lurie considera o render-se à nova ordem, e o abdicar dos privilégios de "domar, dominar, governar" de que desfrutava, como queda e castração. Refere-se à universidade em que trabalha como "*transformed and, to his mind, emaculated institution of learning*" (1999, p. 4)[222] e quando, conversando com Lucy, recorda-se dos desdobramentos do caso com Melanie, pensa: *"The truth is, they wanted me castrated."*[223](1999, p. 66) Quando concorda em ajudar com os animais, faz uma única exigência: "*as long as I don´t have to become a better person.*"[224] (1999, p. 77) E depois de levar os corpos do cães ao incinerador, reflete: "*He saves the honour of corpses because there is no one else stupid enough to do it. That is what he is becoming: stupid, daft, wrongheaded.*"[225] (1999, p. 146)

Na tentativa de explicar a Lucy porque não pode nem quer mudar, Lurie relembra o caso de um cão, pertencente a vizinhos da família, anos atrás. O animal ficava inquieto quando havia uma fêmea na vizinhança, e era surrado por causa disso, resultando em que ele próprio se punia a cada vez que sentia o cheiro de uma cadela. "*There was something só*

---

221 "'Então', diz Isaacs suavemente, e as palavras saem de sua boca como um suspiro, 'é assim que caem os poderosos!'/Cair? É, sem dúvida houve uma queda. Mas *poderosos*? Será que *poderoso* se aplica a ele? Ele se considera obscuro, cada vez mais obscuro."(COETZEE, 2011, p. 197)

222 "instituição de ensino transformada e, em sua opinião, emasculada." (COETZEE, 2011, p.11)

223 "A verdade é que queriam me castrar." (COETZEE, 2011, p. 81)

224 "Contanto que não tenha que me transformar numa pessoa melhor." (COETZEE, 2011, p. 94)

225 "Ele preserva a honra de cadáveres porque nenhum outro idiota se dispõe a fazer isso. Isso é o que está virando: idiota, maluco, miolo mole." (COETZEE, 2011, p. 204)

ignoble in the spectacle that I despaired. […] No animal will accept the justice of being punished for following its[226] *instincts.*[227]"[228](1999, p. 90)

No conflito entre manter-se fiel ao que considera ser sua natureza, e a necessidade de adaptar-se ou ser reduzido a um pária, Lurie entrega-se a uma sucessão de atos de contrição insatisfatórios e inúteis. Num evento insólito, procura o pai de Melanie, Mr. Isaacs, e pede: "*You have heard Melanie´s side of the story. I would like to give you mine, if you are prepared to hear it*."[229] (1999, p. 165) Surpreendentemente, Isaacs convida-o a jantar com sua família – esposa e a filha mais jovem, Desirée. Incorrigível, ao comparar a menina com Melanie, Lurie pensa: "*The two of them in the same bed: an experience fit for a king.*"[230] (1999, p. 164)

Depois de finalmente desculpar-se sem muita convicção, retira-se encenando um patético pedido de perdão, que em sua excessiva dramaticidade só pode constituir um ato de extrema ironia: diante das perplexas mãe e irmã de Melanie, ajoelha-se e toca o chão com a testa. "*Is that enough? He thinks. Will that do? If not, what more?*"[231] Mas, tal qual o cão punido por seus instintos, sua natureza fala mais forte: "*He raises his head. The two of them are still sitting there, frozen. He meets the mother´s eyes, then the daughter´s, and again the current leaps, the current of desire.*"[232] (1999, p. 173)

Na malsucedida tentativa de estabelecer-se novamente em Cape Town depois que a convivência com Lucy torna-se insuportável, Lurie descobre que ali também já não é seu lugar. Já na chegada, a contemplação de um fato banal leva-o à premonição de que seu mundo jamais voltará a ser o mesmo: "*The stream of cars has to slow down while a child with a stick herds a stray cow off the road. Inexorably, he thinks, the country is coming to the city. Soon there will be cattle again on Rondenbosh Common; soon history will have come full circle."*[233] (1999, p. 175)

À imagem do campo retomando a cidade, como que derrotando a civilização que ele preza, soma-se a cena com que se depara no interior de sua casa, saqueada por ladrões. Suas

---

226 Uso do pronome "*its*", que designa coisas, em lugar de "*their*", para pessoas.

227 Os animais e a noção de justiça humana.

228 "Era uma coisa tão ignóbil que eu ficava desesperado. [...] Nenhum animal aceita uma justiça que castiga porque você obedeceu seus instintos." (COETZEE, 2011, p. 108)

229 "O senhor ouviu o lado de Melanie nessa história. Gostaria que ouvisse o meu, se estiver disposto." (COETZEE, 2011, p. 195)

230 "As duas na mesma cama: experiência digna de um rei." (COETZEE, 2011, p. 194)

231 "Será que basta?, pensa. Será que isso basta? Se não, o que mais?" (COETZEE, 2011, p. 204)

232 "Levanta a cabeça. As duas ainda estão sentadas, congeladas. Ele encontra os olhos da mãe, depois os da filha, e outra vez é tomado pela corrente, a corrente do desejo." (COETZEE, 2011, p. 204)

233 "O fluxo de carros tem de diminuir a marcha enquanto uma criança toca com uma vara uma vaca desgarrada para fora da estrada. Inexoravelmente, ele pensa, o campo vem para a cidade. Logo haverá gado em Rondebosch Common de novo; logo a história completará o círculo." (COETZEE, 2011, p. 205)

roupas e todas as suas fitas e discos foram levados, o que o faz imaginar: "*Who is at this moment wearing his shoes*[234]*? Have Beethoven and Janácek found homes for themselves or have they been tossed out on the rubbish heap?*"[235] Mas sobretudo, um achado inesperado remete às metáforas animais arquetípicas e estabelece perfeito contraponto com atmosfera inicial da narrativa: "*From the bathroom comes a bad smell. A pidgeon, trapped in the house, has spired in the basin. Gingerly he lifts the mess of bones and feathers into a plastic and ties it shut."*[236] (1999, p. 176)

A metáfora do pombo morto representa a morte do lirismo no universo de Lurie, fato a que ele se referiria diretamente: de volta ao campo, divide seu tempo entre os animais e a composição de uma ópera sobre a vida de Byron e sua amante Teresa, obra que acalentava como uma reviravolta triunfante da sua trajetória decadente mas que não evolui, e ele constata que "*the lyric impulse in him may not be dead, but after decades of starvation it can crawl forth from its cave only pinched, stunted, deformed.*"[237] (1999, p. 214) Novamente a metáfora do pássaro como ícone não apenas poético, mas da própria poética, é evocada quando, desistindo de mais essa ilusão, ele afirma: "*His hopes must be more temperate: that somewhere from amidst the welter of sound there will dart up, like a bird, a single authentic note of immortal longing.*[238]*"* (1999, p. 214)

Uma vã tentativa de amarrar esses dois mundos, o olimpo lírico que ele desejaria habitar e o "*breathing world*"[239], o mundo dos seres respirantes onde ele, sabe agora, de fato habita, delineia-se quando apega-se a um dos cães:

> It [240]is a young male with a withered left hindquarter which it drags behind it. Whether it was born like that he does not know. No visitor has shown an interest in adopting it. Its period of grace is almost over; soon it will have to submit to hte needle./ Sometimes/ while he is reading or writing he releases it from the pen and lets it frisk, in its grotesque way, around the yard, or snooze at his feet. It is not 'his" in any sense; he has been careful not to give it a name (though Bev Shaw refers to it as Driepoot); nevertheless, he is sensible of a generous affection streaming out toward him from the dog. Arbitrarily, unconditionally, he has been adopted; the dog would die for him, he knows./The dog is fascinated by the sound of the banjo. When

234 "*Wearing other person's shoes*" é uma expressão metafórica da língua inglesa que expressa a ideia de empatia, de colocar-se no lugar do outro.

235 "Quem estará neste momento calçando seus sapatos? Será que Beethoven e Janácek encontraram um lar ou terão sido jogados no monte de lixo?" (COETZEE, 2011, p. 207)

236 "Do banheiro vem um mau cheiro. Um pombo, preso na casa, morreu dentro da pia. Cuidadosamente ele levanta a massa de ossos e penas, coloca dentro de um saco plástico e amarra a boca." (COETZEE, 2011, p. 207)

237 *He stood a stranger in this breathing world...* (Primeira estrofe do poema narrativa de Byron lido por Lurie numa de suas aulas.

238 "Sua esperança deve ser mais moderada: de que de algum lugar, em meio àquela massa de som, brote, como um pássaro, uma única nota autêntica de desejo imortal." (COETZEE, 2011, p. 250)

239 "mundo respirante" (COETZEE, 2011, p. 42)

240 Sempre o uso do pronome pessoal "it", utilizado para animais como coisas.

> he hums Teresa´s line, and the humming begins to swell with feeling (it is as though his larynx thickens: he can feel the hammer of blood in his throat), the dog smacks its lips and seems on the point of singing too, or howling./Would he dare to do that: bring a dog into the piece, allow it to loose its own lament to the heavens between the strophes of lovelorn Teresa´s? Why not? Surely, in a work that will never be performed, all things are permitted?[241] (1999, p. 215)

Lurie retoma o papel de psicopompo com verdadeira entrega. Se de início não acreditava que animais tivessem algum tipo de inteligência, pudessem ser donos da própria vida ou lamentar sua sorte, agora crê até mesmo na existência de suas almas, e imagina como eles antecipam, e temem, o desenlace da matéria: "*Something happens in this room, something unmentionable: here the soul is yanked out of the body; briefly it hangs about in the air, twisting and contorting; then it is sucked away and is gone.*[242] (1999, p. 219)

Aos domingos, dia em que Bev pratica a eutanásia, é ele que lhe traz os animais; *"the old, the blind, the halt, the crippled, the maimed, but also the young, the sound – all those whose term has come."*[243] (1999, p. 218) E admite que "*he has learned by now, from her, to concentrate all is attention on the animal they are killing, giving it what he no longer has difficulty in calling by its proper name: love*[244]. (1999, p. 219) E num desses domingos, chega a hora de Driepoot, o cão a quem se afeiçoara. Ele se vê diante de uma escolha. Pode salvá-lo, por pelo menos mais uma semana. Mas decide que não. "*Bering him in his arms like a lamb*[245]*, he re-enters the surgery. 'I thought you would save him for another week,', says Bev Shaw. 'Are you giving him up?'/ 'Yes, I am giving him up.'"* [246](1999, p. 256)

---

241 "É um jovem macho que tem um quarto traseiro murcho que arrasta pelo chão. Ele não sabe se nasceu assim. Nenhum visitante mostrou interesse em adotá-lo. Seu período de graça está quase no fim; logo, terá de ser submetido à agulha./Às vezes, quando está lendo ou escrevendo, solta-o do compartimento e deixa que passeie, com seu jeito grotesco, pelo quintal, ou que cochile aos seus pés. Não é "dele", de jeito nenhum; teve o cuidado de não lhe dar um nome (embora Bev Shaw refira-se a ele como Driepoot, três patas); mesmo assim, ele é sensível à generosa afeição que o cachorro lhe dedica. De forma arbitrária, incondicional, foi adotado; o cachorro é capaz de morrer por sua causa, ele sabe disso./O animal fica fascinado com o som do banjo. Quando dedilha as cordas, o cachorro se senta, inclina a cabeça, escuta. Quando cantarola um verso de Teresa, e o cantarolar começa a se encher de sentimento (é como se a sua laringe engrossasse: dá para sentir o sangue pulsando a garganta), o cachorro estala os beiços e parece a ponto de cantar também, ou de uivar./Será que teria coragem de fazer uma coisa dessas: colocar um cachorro na peça, permitir que o animal solte o seu lamento aos céus entre as estrofes do sofrimento amoroso de Teresa? Por que não? Sem dúvida tudo é permitido num trabalho que nunca será representado." (COETZEE, 2011, p. 251)

242 "O que o cachorro não entenderá nunca (nem num mês inteiro de domingos!, ele pensa), o que seu focinho nunca lhe dirá, é que se pode entrar em uma sala absolutamente comum e nunca mais sair. Algo acontece naquela sala, algo não mencionável: ali a alma é arrancada do corpo; paira brevemente no ar, se torcendo e contorcendo; depois é sugada para longe e desaparece." (COETZEE, 2011, p. 172)

243 "Os velhos, os cegos, os mancos, os aleijados, os mutilados, mas também os jovens, os sãos, todos os que chegaram ao fim de seu período." (COETZEE, 2011, p. 255)

244 "Ele já aprendeu, com ela, a concentrar toda a atenção no animal que estão matando, dando-lhe o que não tem mais nenhuma dificuldade de chamar pelo nome correto: amor." (COETZEE, 2011, p. 255)

245 Carneiro, como uma oferenda sacrificial.

246 'Levando-o no colo como um carneiro, entra na sala de operações. "Achei que ia deixar esse para a semana que vem", diz Bev Shaw. "Vai desistir dele?"/É. Vou desistir.' (COETZEE, 2011, p. 219)

Podemos ler de duas formas a construção metafórica que encerra a narrativa de *Disgrace*. A mais óbvia é de que a morte do cão, pelas mãos de Lurie, representa sua própria morte metafórica, sua própria desistência da vida. Mas outra leitura é possível. Ao condenar à morte o animal que despertara sua empatia, de forma extraordinária para alguém como ele, Lurie reafirma-se como herói decaído, como um estranho nesse mundo respirante do qual os outros homens e animais fazem parte. Firme em seu propósito de não tornar-se uma pessoa melhor, de não ser castrado, encarna com orgulho o Lúcifer de Byron com o qual já se identificara no início: o bem ele fará, mas apenas por "*some strange perversity of thought*". Esse é seu *statement* final:

> *He stood a stranger in this breathing world,*
>
> *An erring spirit from another hurled;*
>
> *A thing of dark imaginings, that shaped*
>
> *By choice the perils he by chance escaped.[...]*
>
> *He could*
>
> *At times resign is own for others´good*
>
> *But not in pity, not because he ought,*
>
> *But in some strange perversity of thought,*
>
> *That swayed him onward with a secret pride*
>
> *To what few or none would do beside;*
>
> *And this same impulse would in tempting time*
>
> *Mislead his spirit equally to crime.*[247] *(1999, p. 33)*

247 "Era um estranho neste mundo respirante, / de outro mundo caído, espírito errante; /coisa de escuros sonhares, que moldava /com a vontade os riscos que o acaso lhe poupava. /Por outrem/podia às vezes renunciar ao próprio bem,/mas não por piedade, nem por obrigação,/mas por uma estranha maldade de intenção,/que como o secreto orgulho o impulsionava/a fazer o que pouco ou nenhum ousava;/e esse mesmo espírito talvez o anime/na hora da tentação a ceder ao crime." (COETZEE, 2011, p. 43)

3.4 *Disgrace* e *A gata*

O olhar antiespecista sobre a literatura trata de investigar como se dá na narrativa o posicionamento do sujeito em relação ao limite entre humano e outros animais, e como os dados limítrofes são incorporados à delimitação identitária da personagem. A mobilidade em relação a esse limite pode ser um dado constitutivo da própria narrativa – como observamos em *Disgrace* na progressão da trajetória da personagem de Lurie.

Porém, existe uma particularidade da crítica antiespecista que precisa ser contemplada a contento. É o problema de como as metáforas animais serão avaliadas enquanto signos miméticos. Em termos rasos, há representação de conflito de direitos animais em *Disgrace*, ou os animais ali representados não passam, mais uma vez, de animais-figura, de *animots* destinados à projeção de emoções estritamente humanas? Este é um dilema que envolveria, para sua resolução, a aplicação não só da teoria da estética da recepção de Jauss como das teses sociológicas da compreensão do gênero romance.

O leitor firmemente alinhado com a lógica antropocêntrica e com os argumentos racionalistas, esse leitor não pode perceber os animais representados em *Disgrace* senão como metáforas de contingências humanas. Já o leitor que tem seu horizonte de expectativa alargado pelo pensamento antiespecista pode efetuar outras fruições. E ambas as abordagens são aceitáveis.

Mas uma vez que nosso intuito é promover a visão antiespecista, vamos buscar uma validação empírica para nossa proposta. Essa foi a razão de nossa defesa da tira como literatura, porém muito mais, essa foi a razão de nossa defesa da tira também como notícia, e o motivo da escolha, para comparação, do conjunto de dezoito tiras *A gata* (anexo A), publicadas por Laerte Coutinho no jornal *Folha de São Paulo* em julho de 2013. Se para Marques de Souza "notícia é o relato integral de um fato que já eclodiu no organismo social" (2003), vamos encontrar em *A gata* um relato noticioso e literário que reforça nossa percepção de que as representações animais em *Disgrace* também podem ser tomadas como relatos literários de um fato social que envolve os direitos animais, e não apenas como licenças poéticas.

Em *Disgrace*, a questão animal emerge no ambiente rural. Como vimos, a primeira fase do romance é marcada, em relação à segunda, pela ausência de representações de animais, e se desenvolve na cidade como padrão de civilização em oposição ao campo como padrão do inculto. Enquanto o protagonista esteve na cidade, animais só surgiram através de metáforas que os reduzem a arquétipos, em oposição ao cenário do campo onde eles são

introduzidos como personagens, contextualizados por uma história pessoal.[248] Esta ausência de animais na cidade, pelos menos do ponto de vista de Lurie, merece consideração.

Se para Berger os animais estão desaparecendo de sob nossos olhos (2009), para Yelin, "a migração em massa das populações rurais rumo às grandes urbes, o desaparecimento do animal doméstico útil e o surgimento do animal de estimação, o desenvolvimento da indústria de alimentação e a redução do animal a mera matéria-prima"([s.d.], p. 1) são os fatores que determinaram o início da reconfiguração das relações entre humanos e outros animais em várias áreas, denominada giro animal.[249] Podemos inferir que o animal desaparecido a que Berger se refere é o animal na plenitude de sua natureza e dignidade, em oposição ao animal "de estimação" de que fala Yelin, um indivíduo desprovido de autonomia, infantilizado pelas circunstâncias e contingências de sua inserção num meio que não é capaz de apreender e controlar, como o da urbe.

> O Argumento da Subjetividade pode parecer plausível apenas para aqueles que nunca estiveram próximos a animais. Filósofos ou cientistas podem negar a consciência em animais, mas, ao chegarem em casa, eles irão se comportar como seu animal de companhia fosse de fato consciente. Ambos, por exemplo, irão repreender verbalmente seu cão por ter feito uma travessura. Isso seria absurdo se eles já não admitissem a consciência/subjetividade desse animal. […] Os animais de estimação possuem uma personalidade própria, tendo gostos e opiniões sobre as coisas e as pessoas com as quais interagem. […] Essa relação socioafetiva entre os humanos e seus animais de estimação sugere que enxergamos neles personalidades e sentimentos muito semelhantes aos nossos. (NACONECY, 2006, p. 107)

É sintomático que na narrativa de *Disgrace* o indivíduo urbano representado por Lurie tenha sido mantido distante, e tenha mantido seus olhos distantes, tanto do momento do abate dos animais, dos carneiros e do bode, como do estupro de Lucy; e que durante seu cativeiro, enquanto Lucy era violentada , tenha pensado: "*So it has come, the day of testing*"[250] (1999, p. 94) Evidentemente ele se referia ao imenso trauma que se originaria daquela violência, mas também podemos interpretar como a constatação de ser arremessado a uma dimensão da realidade que preferiria não perceber.

---

248 Na segunda fase do romance, no campo, o olhar de Lurie torna-se extremamente sensível à presença dos animais, e Katy recebe status de personagem. Em diversos momentos em que há descrição prévia do cenário onde se desenrolará uma ação, a presença da cadela é constatada, como por exemplo: "*Of Petrus there is no sign, nor of his wife or the jackal boy who runs with them. But Lucy is at work among the flowers; and, as he picks his way down the hillside, he can see the bulldog too, a patch of fawn on the path beside her."* (COETZEE, 1999, p. 217) "Nem sinal de Petrus, nem de sua mulher, nem do menino chacal que vive com eles. Mas Lucy está trabalhando entre as flores; e enquanto ele desce pela encosta enxerga também a a buldogue, uma mancha fulva no caminho ao lado dela." (COETZEE, 2011, p. 252-253)

249 Segundo Carlos Naconecy, "o homem cria animais com o único propósito de comê-los ou vestir sua pele há mais de 6 mil anos. A criação de animais em confinamento iniciou a menos de 100 anos". (2006, p. 105)

250 "Então chegou o dia da prova." (COETZEE, 2011, p. 113)

Não por acaso, é sua inserção num processo regido pela ética do cuidado que desperta em Lurie a empatia pelos animais. A experiência direta, o "ver" que media a emoção e oportuniza que um conceito abstrato de justiça faça sentido é origem do pensamento ético. Segundo Naconecy, "não podemos nem mesmo começar a falar sobre Ética a menos que admitamos que *sentimos* algo. Essa sensibilidade não pode ser desenvolvida somente em um plano abstrato e racional. Ela deve fluir do nosso envolvimento direto com o mundo, da tentativa de experimentarmos emocionalmente o impacto de nossas decisões morais."(2006, p. 192)

Quando se refere aos animais reificados como "de abate", a lógica especista da cidade é completamente diferente daquela do campo. O indivíduo urbano desvincula a carne que come do animal a quem ela pertence, e elege para seus afetos um animal/produto, criado artificialmente inclusive mediante especificações de tamanho, cor, etc...: as raças e o pedigree. O refugo da indústria do *pet,* tão reificante quanto a indústria do abate, é o animal abandonado, e este está relacionado às grandes cidades. Sobre o *pet*[251]*,* Naconecy afirma que

> filósofos ou cientistas podem negar a consciência em animais, mas, ao chegarem em casa, eles irão se comportar como seu animal de companhia fosse de fato consciente. Ambos, por exemplo, irão repreender verbalmente seu cão por ter feito uma travessura. Isso seria absurdo se eles já não admitissem a consciência/subjetividade desse animal. […] Os animais de estimação possuem uma personalidade própria, tendo gostos e opiniões sobre as coisas e as pessoas com as quais interagem. É justamente por isso que nos afeiçoamos a eles. (2006, p. 107)

Ainda que a visão antiespecista admita a vigência de uma legítima troca afetiva entre tutores e seus animais "de estimação", existe um outro aspecto da manutenção desses animais no ambiente urbano que lhes é hostil, circunstância que os mantém infantilizados e novamente, reduzidos a objetos. Francione salienta que

> animais de estimação são comercializados exatamente como as outras mercadorias. Embora algumas pessoas possam tratar bem seus companheiros animais, há mais

251 A presença dos *pets* na literatura não é recente. Em *Madame Bovary*, a protagonista possui uma mascote, a cadelinha Djali: "Chamava Djali, punha-a ao colo, passava-lhe os dedos pela cabeça fina e longa, dizendo-lhe: – Vamos, dê um beijo à sua dona, você que não tem aflições! – Depois, contemplando a cabeça melancólica do esbelto animal, que bocejava com lentidão, enternecia-se dele e, comparando-o consigo, dirigia-lhe a fala, como a alguém que estivesse aflito e ela desejasse consolar." (FLAUBERT, 1971, p. 40). Mais tarde, Djali seria perdida durante uma viagem: "...a galga da Sra. Bovary fugira através dos campos e tinham andado, durante um quarto de hora, assobiando para ver se ela aparecia. […] Ema chorara, se desesperara, e acusou Carlos daquela desgraça. O Sr. L´Heureux, negociante de fazendas que se achava com ela na carruagem, procurou consolá-la citando-lhe muitos exemplos de cães perdidos que tinham reconhecido os donos ao fim de muitos anos. Contava-se de um, dizia ele, que voltara de Constantinopla a Paris. Outro percorrera 50 léguas em linha reta e atravessara quatro rios a nado; o próprio pai dele tivera um cãozinho que, ao fim de doze anos de ausência, lhe saltara bruscamente às costas, certa noite, na rua, quando ele ia jantar." (FLAUBERT, 1971, p. 64)

> pessoas ainda que tratam os delas mal. Nos Estados Unidos, a maioria dos cachorros não vive sequer dois anos em um lar, e já é largada em um abrigo ou passada para outro dono; mais de 70% das pessoas que adotam animais acabam dando-os para alguém, levando-os para abrigos ou abandonando-os. Pode ser que você trate seu companheiro animal como um membro de sua família e efetivamente lhe atribua valor inerente ou o direito básico de não ser tratado como recurso. Mas esse tratamento que você lhe dá significa, na realidade, que você considera que sua propriedade animal tem um valor mais alto do que o valor de mercado; e se você mudar de ideia e espancar seu cachorro diariamente com o propósito de disciplinálo, ou se não alimentar seu gato para que ele fique mais motivado a caçar os ratos do porão da sua loja, ou se matar seu animal porque não quer mais ter despesa com ele, sua decisão será protegida pela lei. (2013, p. 281)

Se a invenção do animal "de estimação" está ligada ao fenômeno da urbanização, a tira, e todas as diversificações do *comics* que vieram a partir dela, também teve seu surgimento ligado ao contexto da industrialização, da consolidação do modo de vida urbano como hegemônico que caracterizou as mudanças históricas e sociais do início do século XX. É um gênero, como já vimos, onde a temática urbana e a problematização dessa nova sociedade definida pelo conceito de metrópole são constantes. Não surpreende, portanto, que personagens animais tenham desde sempre habitado seu universo.

A antropomorfização dos animais para uso alegórico ou carnavalizante é tão antiga na linguagem do *comics* como é na própria literatura, e está ligada também à consolidação do gênero *graphic novel*. O embrião do que viria a ser *Maus*, três páginas publicadas na revista *Funny Aminals* em 1971, surgiu a partir da proposta inicial da publicação de abordar, através dos quadrinhos, a questão dos direitos animais. Art Spiegelman relata que pretendia desenhar algo no traço hiper-realista de horror gótico típico de *Tales from the Crypt*[252]*,* onde personagens com faces de animais evoluiriam para um desfecho onde o protagonista é esmagado por uma gigantesca ratoeira.

Essa ideia foi abandonada depois que ele assistiu uma exposição de antigos desenhos animados da época do cinema mudo, onde negros eram desenhados como "*monkeylike creatures with giant minstrel lips – stereotypes stealing chickens, stealing watermelons, playing dice, all singin'&dancin', just the daily stock in trade of our racist cartoon heritage.*"[253] (SPIEGELMAN, 2011, p. 112) Essas imagens foram contrapostas aos desenhos

252 *Tales from the Crypt* foi uma revista de histórias em quadrinhos de terror publicada entre 1950-1955 nos Estados Unidos. Deixou de ser impressa na época em que o *comics* ficou sob ataque das instituições hegemônicas, percebido como prejudicial à formação dos jovens.

253 Criaturas amacacadas com gigantescos lábios de *minstrel* – estereótipos furtando galinhas, furtando melancias, jogando dados, só "cantar & dançar", exatamente a oferta cotidiana de racismo herdada de nossos desenhos animados. (Tradução minha – "*minstrel*" foi mantindo no original pois aqui não designa seu sentido literal – menestrel – mas o *minstrel* ou *minstrel show*, show de variedades artísticas comuns no início do século XIX nos Estados Unidos onde brancos com o rosto pintado de preto caricaturavam negros de forma preconceituosa.

animados da mesma época que representavam animais brincando no campo, em flagrante analogia associativa, culminando com a célebre sequência que deu origem ao Mickey Mouse de Disney, o cartoon *Steamboat Willie,* onde, na opinião de Spiegelman, o ratinho parodiava outra representação do negro, o personagem de Al Jolson em *The Jazz Singer.*[254] Spiegelman decidiu-se a desenhar quadrinhos sobre a experiência do negro americano – "*I could draw Ku Klux Kats*"[255] (2011, p. 112), mas finalmente resolveu deter-se numa experiência mais próxima de sua própria história pessoal – o holocausto judeu.

Em *Maus* a antropomorfização de animais pode ser lida em seu reverso, como a animalização de seres humanos, e do ponto de vista antiespecista remete a preceitos cartesianos que têm como fundo a ideia de que animalizar-se é degradar-se. Embora a metáfora em *Maus* atinja evidente potência heurística, o processo pode ser entendido de duas formas. Uma, antropocentrista, apoia-se na degradação implícita em agir como animal. Outra, mais sofisticada, é aquela proposta por Rothberg: "*By situating nonficctional story in a highly mediated, unreal, 'comic' space, Spiegelman captures the hyperintensity of Auschwitz'*"[256].

Figura 3.1: *Maus, a survivor´s tale.*(SPIEGELMAN, 2011, p. 110)

Embora *Maus* não seja nosso objeto, a comparação serve para diferenciar *A gata*, e outras obras que como essa se ocupam das relações entre humanos e outros animais, do

254 *The Jazz Singer* – no Brasil, *O cantor de jazz,* primeiro longa-metragem sonoro feito em 1927 onde o ator Al Jolton interpreta um jovem judeu em conflito com a família pois deseja tornar-se artista. A cena mais marcante é quando ele se apresenta com o rosto pintado como negro.

255 Eu poderia desenhar Ku Klux Gatos (Tradução minha)

256 Situando o enredo não ficcional em um ambiente altamente mediado, irreal, como o dos 'quadrinhos', Spiegelman capta a hiperintensidade de Auschwitz. (Tradução minha)

universo dos animais antropomorfizados dos demais *comics.* Quando se trata de contemplar a alteridade animal, é evidente que a antropomorfização como recurso narrativo não pode apoiar-se numa hierarquia da racionalidade como único parâmetro entre seres viventes.

Um exemplo é a história em quadrinhos *Depois de amanhã,* de Dimitri, onde um porco fazendeiro abate humanos para fazer salsichas e narra a seus sobrinhos como, em determinado momento e não se sabe por que, a humanidade entrou em decadência intelectual e os animais tomaram o poder. Não é propriamente uma carnavalização pois a inversão de papéis é denunciada e seu relato constitui parte da fábula; de qualquer forma, o realismo do traço e o naturalismo que marca a narrativa são contundentes. Nele, entendemos que é justamente a "*hyperintensity*" do especismo que está para ser representada pela

SEGURANDO FIRME A VÍTIMA, QUE AINDA ESTREBUCHAVA, O TIO LHE ESPETOU A GARGANTA COM UMA FACA COMPRIDA.
EU VOU JUNTAR CEBOLAS ANTES QUE O SANGUE COALHE. É' MELHOR.
COM UMA TOCHA DE PALHA, ELE CHAMUSCOU CUIDADOSAMENTE O PELO.
FICA DETESTÁVEL NO TORRESMO!
NÃO TEVE NENHUMA DIFICULDADE EM TRINCHÁ-LO. TIO ADOLPO TINHA PRÁTICA.
DE UM BOM HOMEM TUDO SE APROVEITA!

antropomorfização dos personagens animais, e não uma animalização do humano:

Figura 3.2 – *Depois de amanhã.* (DIMITRI, 1988, p. 8)

Em *O misantropo,* ainda*,* Dimitri questiona de forma direta o antropocentrismo e situa o pensamento religioso como uma invenção destinada a reforçar o especismo. Mais uma vez nos deparamos com a noção de alma como um pressuposto que valida o domínio do homem sobre as outras espécies. Tom Regan afirma que a justificativa da ausência da alma imortal como validação da exploração de animais pode ser questionada em três pontos: 1.Nem todas as religiões concordam no fato de que animais não possuem alma. 2.Mesmo tomando como verdadeira a asserção de que animais não possuam alma, não há uma relação lógica entre esse fato e o direito humano de explorá-los. 3. Tomar como parâmetro um dogma religioso e aplicá-lo a uma questão de direito não é um argumento aceitável na contemporaneidade, quando prevalece a noção de que estado e igreja devem ser mantidos em domínios separados. (REGAN, 1993, p. 194–205)

PARA ELE TUDO É BOM! NÃO SE ESQUECER QUE ELE É O FILHO DE DEUS!
DEVE DAR UNS DOIS QUILOS E MEIO.
...ELE TEM ALMA, OS OUTROS NÃO TÊM. EIS A QUESTÃO.
POBRE BICHINHO... FELIZMENTE ELE NÃO TEM ALMA!
BÉÉ
PARA FACILITAR SEU TRABALHO, ELE CRIOU A FÁBRICA PARA OS "SEM ALMA"... ALI O HORROR É INDESCRITÍVEL!
MEUUOOOO
MATADOURO MUNICIPAL

Figura 3.3: *O misantropo* (DIMITRI, 1988, p. 44)

Os quadrinhos de Dimitri se alinham a uma abordagem mais radical, descolada do bem-estarismo que caracterizou o primeiro momento dos movimentos pelos animais surgidos em meados do século XIX na esteira de outras reivindicações por direitos de minorias tais como a abolição da escravatura negra e o sufrágio feminino. No entanto, a herança desses primeiros grupos de proteção aos animais ainda marca todo o fenômeno sociológico da proteção, que tem na personagem de Bev Shaw em *Disgrace* sua representação. Esse movimento é o responsável pela conscientização, crescente nas últimas décadas, sobre as questões da superpopulação, negligência e maus tratos a animais "de estimação". As tiras do desenhista Clovis Geyer, por exemplo, ocupam-se do tema do abandono, e o autor relata: "Começo uma série de tiras com animais abandonados, mas com aqueles que tiveram uma casa um dia e depois foram jogados à própria sorte. É pra divertir, mas fazer refletir também."(GEYER, s.d., s.p.)

Oba! Adoro passear de carro
O balanço dá um soninho...
Eba! Brincadeira nova!
Tá bom, já posso sair? Vamos voltar pra casa? Tô com fome...

Figura 3.4: *Abandonado.* (GEYER, s.d., s.p.)

Se tiras como a de Geyer assumem um tom pedagógico e mesmo político, outras voltam-se à subjetividade. É o caso das criações do desenhista americano Matthew Inman para o website *The Oatmea*l (anexo C), que constroem relatos imaginários sobre o mundo e a humanidade a partir do ponto de vista dos animais, e vice-versa. Em *My dog – the paradox,* Inman traça um perfil cômico e comovente das aparentes idiossincrasias de seu cão, concluindo: "*He is my best friend and I am his but he will go to his grave having never known my name."* ("My Dog", [s.d.]) A ideia de que o privilégio de nomear, de "dar nome", é um dos mecanismos de exercício do domínio humano sobre outras espécies está presente no pensamento de Derrida, quando afirma: "Ao se encontrar privado de linguagem, perde-se o poder de nomear, de se nomear, em verdade de *responder* em seu nome. (Como se o homem não recebesse também seu nome e seus nomes!)" (2002, p. 41)

O uso da linguagem é de tal forma valorizado para fins da limitrofia entre humano e outros animais que grande parte da defesa antropocentrista se faz baseada na peculiaridade de que animais não humanos não desenvolveram ainda linguagem verbal, ou seja, o poder de dar nome. Leahy, em *Against Liberation,* evoca o conceito de jogos de linguagem de Wittgenstein para concluir que não sendo capazes de expressar verbalmente a dor, os animais não são igualmente capazes de senti-la. "*If describing someone as remembering involves the grasp of a fairly extensive language-game and is not simply naming a memory-image, then presence of pain ought to be amenable to the same analysis"*[257]. (LEAHY, 2005, p. 124)

Se o conceito de jogos de linguagem é evocado pelo pensamento antropocêntrico, problematizações linguísticas e de uso retórico também recebem viés abolicionista, atraindo o foco para a manifestação do especismo como *doxa* expressa na linguagem encrática, e de certa forma promovendo a redenção do quadrinho, enquanto linguagem afeita aos meios de comunicação de massa e à reprodutividade, mas também capaz de promover reflexão. É o que observamos tanto em produções novíssimas, como as tiras do personagem *Armandinho,* que têm como veículo de origem a rede social do Facebook, como no cânone do quadrinho brasileiro representado pelas tiras de Maurício de Souza e o cachorro *Bidu*:

257 Se descrever alguém como recordação envolve a compreensão de um extenso jogo de linguagem e não é simplesmente o nomear uma imagem lembrada, a presença de dor deve ser propícia à mesma análise. (Tradução minha)

Figura 3.5: tira publicada no perfil Facebook da personagem Armandinho. (BECK, s.d., s.p.)

QUE CARA É ESSA, BIDU?
O FRANJINHA FEZ UMA GENTADA COMIGO!
GENTADA?
UÉ! O QUE VOCÊ QUERIA QUE EU DISSESSE?
QUE ELE FEZ UMA CACHORRADA COMIGO?

Figura 3.6: tira de Maurício de Souza coletada no Facebook. (SOUZA, s.d., s.p.)

Assim, vemos que a presença dos animais "de estimação" no ambiente urbano, se por um lado opera a mesma reificação do animal "de produção" quando cria o conceito do "*pet*", por outro também tem oportunizado, pela proximidade, um desejo de apreensão da alteridade animal. E esta é primeira constatação ao comparar *Disgrace* e *A gata*: no romance de Coetzee as reflexões se constroem em torno da constatação de um limite intransponível entre homem e os outros animais, salvo pelo fato de que, como afirma Lucy, "*this is the only life there is. Which we share with animals*."[258] (1999, p. 73) Na tira de Laerte é diferente.

Se nos utilizarmos da proposta de analisar a tira *A gata* a partir da teoria do conto, podemos identificar um efeito único que emana da obra: é a inquietação produzida pela turvação do limite humano/animal através da antropomorfização da personagem, representada de diversas formas. A personagem gata anda sobre duas pernas, usa roupas e fala, surpreendentemente racionalizando seus próprios instintos. Mas é a irreverência com que ela se dirige ao homem que denota a ausência da hierarquia comumente existente nas relações entre humanos e outros animais:

258 "A única vida que existe é esta aqui. Que a gente reparte com os animais." (COETZEE, 2011, p. 90)

Figura 3.7: *A gata*, publicada em 01/07/2013. (LAERTE, 2013, p. 9)

Figura 3.8: *A gata*, publicada em 18/07/2013. (LAERTE, 2013, p. 9)

O cotidiano de quem convive com um animal "de companhia" está retratado também na tira em que o homem procura diversas estratégias para iludir a gata e forçá-la a engolir um comprimido. É célebre no ambiente da web o texto humorístico "Como dar um comprimido a um gato"("Como dar comprimidos a um gato", [s.d.]), desdobrado em muitas versões cuja autoria se perde no emaranhado de reprodutividade que caracteriza o universo virtual. No texto, a dificuldade em administrar a medicação ao animal é retratada em linguagem de manual de instruções, gerando efeito cômico à medida que, a cada tentativa fracassada, os esforços do tutor vão se tornando mais desesperados e a situação mais absurda, sem jamais abandonar o tom de bula da narrativa. Já na tira, a voz da gata também é ouvida:

Figura 3.9: *A gata*, publicada em 23/07/2013. (LAERTE, 2013, p. 7)

No decorrer da narrativa, a personagem felina é vitimada por tiros de chumbinho. A intensidade dramática do evento, e a forma como cada personagem reage a ela, desafiam a convicção de que o dano causado à integridade física ou emocional de um animal não é tão

grave quanto seria se se tratasse de um humano. Além disso, mais uma vez o limite entre humano e animal, tomando como parâmetro a racionalidade, é subvertido através de uma inversão de papéis: a gata acalma o homem, quando este é incapaz de controlar suas emoções:

Figura 3.10: *A gata*, publicada em 03/07/2013. (LAERTE, 2013, p. 11)

TUDO VAI FICAR BEM. CALMA.
VOCÊ JÁ DISSE ISSO VÁRIAS VEZES.
É QUE EU FICO ACHANDO QUE VOCÊ NÃO ENTENDE:
O QUÊ.
QUE NÃO VAI VOLTAR A ANDAR.
NEM CORRER.
NEM PULAR. NEM DAR CAMBALHOTA. NEM COÇAR ATRÁS DA ORELHA COM O PÉ.
NADA VAI FICAR BEM.
CALMA.

Figura 3.11: *A gata*, publicada em 08/07/2013. (LAERTE, 2013, p. 9)

Paraplégica em função da agressão, ela fica permanentemente restrita a uma cadeira de rodas. A história, baseada num acontecimento verídico ocorrido com a gata do próprio Laerte, Celina – conforme relatado por ele à *Revista Piauí* ("piauí_79 [questões de gênero] Laerte em trânsito", [s.d.]) –, reproduz um fato rotineiro nas grandes cidades, onde a população de animais de companhia, em especial cães e gatos, é protegida de maus tratos apenas por leis pouco claras que determinam punições muito brandas.

A razão da pouca eficácia das leis contra maus tratos é o status dos animais como propriedade. Segundo Gary Francione, até o século XIX os animais não humanos eram indistinguíveis, perante a lei, de objetos inanimados. "*Although we might have a legal obligation that concerned animals – such as an obligation not to injure our neighbor's cow – this was an obligation that we owed to our neighbor not to damage her property...*"[259] (2008, p. 2) A forma como é medido o valor da vida de um animal é exemplificada por Francione a

259 "Embora pudéssemos ter uma obrigação legal com relação aos animais – como a obrigação de não ferir a vaca de nosso vizinho – essa era uma obrigação que devíamos ao vizinho, de não danificar sua propriedade." (Tradução minha)

partir de uma experiência pessoal, ao procurar atendimento veterinário para um hamster: "*The veterinarian said that the minimum amount for an emergency visit was $50 and asked me why I would want to spend that amount when I could get a 'new' hamster from any pet shop for about $3*."[260] (2000, p. 170)

Em *Disgrace,* isto fica evidenciado em vários momentos. Um deles acontece quando são explicitadas por Bev as considerações sobre por que o bode que teve os testículos destruídos por um ataque de cães não receberá atendimento de custeado por sua proprietária: "'*She can wait for Dr Oosthuizen on Thursday, but the old fellow will come out sterile anyway, and does she want that? And then there is the question of antibiotics. Is she prepared to spend money on antibiotics*?'"[261] (1999, p. 82)

Novamente, no diálogo entre Lurie e Lucy após o assalto à fazenda, a respeito do assassinato dos cães: "'*I will bury the dogs if you show me where.', he offers. 'What are you going to tell the owners?'/ 'I´ll tell them the truth.'/ 'Will your insurance cover it?'/ 'I don´t know. I don´t know whether insurance policies cover massacres.*'"[262] (1999, p. 110) E essa despersonalização será também aplicada a Lucy por Petrus. Em mais uma de suas tentativas de estabelecer comunicação com o vizinho – e onde novamente sentirá que "*talking to Petrus is like punching a bag filled with sand*"[263] (1999, p. 153) – Lurie insiste em que é preciso haver uma reparação moral para o mal que foi causado a ele e à filha pelos assaltantes, ao que Petrus responde repetidamente em termos de que haverá uma reparação material: "'*But the insurance will give you a new car.*'"[264] (1999, p. 137)

Portanto, embora atualmente as leis proíbam a inflição de sofrimento "desnecessário" aos animais, elas ainda não proporcionam "nenhum nível significativo de proteção" (2013, p. 122), e isso acontece porque o valor de suas vidas ainda está vinculado à noção de que são apenas meios para fins, sendo o fim o interesse humano, e que suas mortes não resultam em perda irreparável. É o desafio dessa convicção, respaldada pelo senso comum, de que a vida

260 'O veterinário disse que o preço mínimo de uma consulta de emergência era U$ 50 e me perguntou por que eu quereria gastar isso quando podia comprar um "novo" *hamster* em qualquer *pet shop* por uns U$ 3.' (FRANCIONE, 2013, p. 282)

261 "Ela pode esperar pelo doutor Oosthuizen na quinta-feira, mas o coitado vai ficar estéril de qualquer jeito, e será que ela vai querer isso? E tem a questão do antibiótico. Será que tem condições de gastar com antibiótico?" (COETZEE, 2011, p. 100)

262 "Eu enterro os cachorros se me disser onde", ele oferece./ "O que vai dizer para os donos?"/ "Vou dizer a verdade."/ "O seguro cobre isso?"/ "Não sei. Não sei se existe cobertura de seguro para massacre." (COETZEE, 2011, p. 131)

263 "Conversar com Petrus é como socar um saco cheio de areia." (COETZEE, 2011, p. 180)

264 "Mas o seguro vai dar um carro novo para você." (COETZEE, 2011, p. 162)

dos animais vale menos do que a de seres humanos que sustenta a fruição de algumas das tiras de *A gata:*

Figura 3.12: *A gata*, publicada em 02/07/2013. (LAERTE, 2013, p. 7)

Nessa tira, uma leitura possível é que o texto produz comicidade ao transpor um crime menor – o assassinato de um animal – para um contexto institucional que denota a gravidade que seria atribuída um crime maior, o atentado à vida humana. O mesmo vale para a "cena" do reconhecimento dos suspeitos, que estabelece uma intertextualidade com a dramaturgia cinematográfica do gênero policial. Protegidos por uma parede espelhada, a vítima e seu tutor tentam identificar os criminosos:

Figura 3.14: *A gata*, publicada em 15/07/2013. (LAERTE, 2013, p. 9)

Ambas as tiras apontam para a leitura proporcionada pela *doxa* especista, aquela que atribui à vida dos animais não humanos um valor relativo aos padrões antropocentristas. Mesmo teóricos tradicionais do antiespecismo, como Peter Singer, partilham dessa visão:

> ...a rejeição do especismo não implica que todas as vidas tenham igual valor. Embora a autoconsciência, a capacidade de pensar o futuro e de ter esperanças e aspirações, bem como a de estabelecer relações significativas com os outros, e assim por diante, não sejam relevantes para a questão de infligir dor – uma vez que dor é dor, sejam quais forem as demais capacidades que o ser tenha, além daquela de sofre –, essas capacidades são relevantes para a questão de tirar a vida. Não é uma

> arbitrariedade afirmar que a vida de um ser autoconsciente, capaz de pensamento abstrato, de planejar o futuro, de ações complexas de comunicação e assim por diante, é mais valiosa do que a vida de um ser que não possua essas capacidades. (2009, p. 32)

Mas sob o olhar antiespecista, quando a personagem gata afirma que "vocês são todos muito parecidos", transpõe para o discurso do animal não humano uma fórmula retórica familiar que se aplica tanto ao discurso especista como a vários outros discursos discriminatórios: é o recurso de situar o outro no bojo de um todo genérico e homogêneo (no caso do especismo, os "*animots*" de Derrida), privando-os assim de ser percebidos como individualidades.

E isto nos remete às observações de Lurie em *Disgrace*, a respeito dos carneiros abatidos por Petrus, por quem sente compaixão sem contudo conseguir percebê-los como indivíduos. Admite que "*a bond seems to have come into existence between himself and the two Persians, he does not know how. [...] It is not even a bond with these two in particular, whom he could not pick out from a mob in a field."*, porém logo após diz a Lucy: "*I still don´t believe that animals have properly individual lives.*"[265] (COETZEE, 1999, p. 126) Se em Coetzee é a dificuldade do protagonista em sequer questionar os limites especistas que conduz a representação das relações entre animais humanos e não humanos, ao reproduzir no discurso da gata uma expressão da limitrofia que é um construto humano na relação com os outros animais, o texto da tira denuncia a relatividade deste limite.

Já no último quadrinho, o desfecho surpreendente que mais uma vez vai alinhar a obra com os pressupostos da teoria do conto é produzido frustrando a expectativa do leitor quanto ao reconhecimento do suspeito; se antes de portar a espingarda, todos pareciam iguais abrigados sob um todo genérico intitulado "humanos", ao portar a espingarda todos continuam igualados sob outro todo genérico que se refere à forma como estão configuradas as relações entre humanos e outros animais: a disposição hostil. A expressão corporal da gata promove uma composição híbrida entre humano e não humano: os ombros caídos, as mãos crispadas nos braços da cadeira e o corpo curvado sobre si denotam respectivamente medo, estado de alerta e insegurança, da mesma forma que as orelhas inclinadas para trás, nos gatos, referem-se às mesmas emoções.

---

265 "Parece ter nascido um vínculo entre ele e os dois persas, sem ele saber como. […] Um vínculo que não é nem com aqueles dois em particular, que ele não seria capaz de identificar no meio de um rebanho no campo. […] Continuo achando que os animais não têm vidas exatamente individuais." (COETZEE, 2011, p. 148-149)

O uso da cadeira de rodas, que poderia parecer um dado antropomorfizante[266] para o leitor menos informado, traz na verdade uma representação realista: é crescente o número de animais sequelados que utiliza esse recurso. A própria prática de disponibilizar uma prótese mecânica – a cadeira – que possibilite ao animal dar seguimento à sua vida é uma realidade relativamente nova, que se alinha com a tendência de perceber os animais como indivíduos: um gato "danificado" (paraplégico) não pode ser substituído por outro gato mais "funcional". Não é a condição da espécie felina que caracteriza aquele indivíduo primordialmente, mas sim características específicas de sua individualidade.

A ideia de que animais com doenças graves ou sequelas definitivas sejam simplesmente descartados, visto que as limitações físicas impostas pela doença àquele indivíduo o tornam incapaz de desempenhar o papel de animal idealizado, era inquestionável até poucas décadas. Ele se tornava inútil enquanto figura de animal, da mesma forma que o bode em *Disgrace* se tornava inútil enquanto mercadoria ao resultar estéril, ou como os cavalos de incontáveis narrativas fílmicas eram "sacrificados" ao quebrar a perna e tornarem-se inúteis para os fins humanos. Não se concebia que um animal pudesse existir para si próprio. A mudança de comportamento, essa manifestação do giro animal identificado por Yelin, recebe tratamento específico em uma das tiras, que mostra o tutor reagindo de forma intempestiva – "animal" – diante da sugestão de que deveria eutanasiar a gata em função da limitação física:

Figura 3.15: *A gata*, publicada em 17/07/2013. (LAERTE, 2013, p. 13)

Quando nos referimos à morte assistida ou praticada de animais, duas expressões são comumente utilizadas, ambas deslocadas de seu sentido original: sacrifício e eutanásia. Esse deslocamento faz parte do amaciamento semântico promovido pela linguagem acrática no sentido de evitar o efeito impactante da expressão que de fato designaria o tirar, intencional e em proveito próprio, da vida de um ser senciente e relativamente saudável. Em inglês é comumente utilizado o eufemismo metafórico "*to put to sleep*", "colocar para dormir", e a expressão "*to put down*" – equivalente ao "abater" em português. Essa é expressão escolhida

266 "Antropomorfizar" é simplesmente conferir aparência ou qualidade humana: animais que falam, vestem-se, andam sobre duas pernas quando isso não é próprio de sua espécie, etc...

por Lurie, quando pergunta a Lucy: "*Don´t you ever put animals down?*[267] (COETZEE, 1999, p. 78) e também por Bev quando explica a Lurie o destino dos cães: *"Those that no one wants. We´ll put them down."*[268] (COETZEE, 1999, p. 85)

Gary Francione afirma que "'*euthanasia' is death that is in the interest of the human or nonhuman euthanized. Euthanasia is never in the interests of a healthy being."*[269] (2010, s.p.). A ideia subvertida de eutanásia foi aplicada, por exemplo, aos projetos eugênicos nazistas sob a justificativa de que certas vidas não valem a pena serem vividas.[270]

Em *Disgrace*, a personagem de Bev Shaw promove em seu abrigo a morte de animais para os quais não consegue outra destinação. O extermínio é uma prática que já foi padrão no manejo das populações de animais abandonados, tanto por parte de organizações voluntárias como do poder público – a temível "carrocinha" – e que atualmente caiu em desacordo com a opinião pública, que a percebe como cruel e injusta.

Nas principais capitais brasileiras ela foi declarada ilegal em centros municipais de zoonoses, com ressalva para animais em sofrimento intenso e incurável ou que ofereçam perigo para a população humana. A experiência comprova a ineficácia do método na resolução do problema – durante décadas, o contingente de animais abandonados só aumentou mesmo com os extermínios em massa – em comparação a políticas de conscientização pela "posse" responsável e esterilização veterinária. Entretanto, entidades internacionais alinhadas com a política bem-estarista da questão animal, como a PETA[271] – *People for the ethical treatment of animals* –, ainda promovem essa prática.

O fato de que o "sacrifício" de animais se dá para atender a interesses humanos fica claro quando Bev afirma que "*the trouble is, there are just too many of them",[...] Too many by our standards, not by theirs."*[272] *(1999, p. 85)* Na verdade, o extermínio que ainda é promovido por alguns segmentos de protetores de animais baseia-se na noção de que uma

267 "Você nunca sacrifica um animal?" (COETZEE, 2011, p. 96)

268 "Os que ninguém quiser. A gente sacrifica." (COETZEE, 2011, p. 103)

269 "Eutanásia é a morte que contempla os interesses dos seres humanos ou não humanos eutanasiados. Eutanásia nunca é do interesse de um ser saudável." (Tradução minha)

270 Em *Princípios de ética biomédica*, Childress e Beauchamp reproduzem o relato do médico americano Leo Alexander, que participou dos julgamentos de Nuremberg, a respeito da noção de eutanásia nazista: "Começou com a aceitação da opinião, básica no movimento da eutanásia, de que existe uma vida que não vale a pena ser vivida. Essa opinião, em seus primeiros estágios, referia-se apenas aos doentes graves e incuráveis.Gradualmente, a esfera dos que incluíam nessa categoria foi ampliada de modo a abarcar os socialmente improdutivos, os ideologicamente importunos, os racialmente indesejados e, finalmente, todos os não-alemães." (2002, p. 258)

271 Gary Francione atuou ativamente na implantação da PETA, durante os anos 1970, ao lado de sua fundadora Ingrid Newkirk. Posteriormente, afastou-se e tornou-se um de seus maiores críticos justamente por não concordar com sua visão bem-estarista em questões como a da eutanásia e da produção industrial de animais.

272 "O problema é que são demais",[…] "Demais para os nossos padrões, não para os deles." (COETZEE, 2011, p. 103)

morte rápida e indolor, mesmo para um animal são, é preferível à morte lenta e sofrida que experimentará abandonado nas ruas. Tomando-se como válido esse pressuposto, seria de fato uma "eutanásia", uma morte no interesse do ser eutanasiado.[273]

Em *Disgrace*, ao conduzir à morte o cão a quem se afeiçoara, no qual percebera até indícios de uma sensibilidade similar à humana – ele apreciava o som da música – a personagem de David Lurie faz a afirmação final de seu idealismo, e de que vidas que não mimetizem um ideal não valem a pena serem vividas. Já antes, comparando-se a um cão a quem é negada a expressão de seus instintos naturais, Lurie afirmara que "*at the deepest level I think it might have preferred being shot.*"[274] (1999, p. 90) A desistência, a rendição de Lurie contrasta com a angústia do homem inconformado com o desaparecimento da gata, representada em tom poético:

Figura 3.16: *A gata*, publicada em 26/07/2013. (LAERTE, 2013, p. 11)

Assim, vemos que se em *A gata* a turvação do limite humano/outros animais é representativa da descentralização típica da pós-modernidade, em *Disgrace* a metáfora animal pode ser lida como uma analogia da degradação do protagonista, cada vez mais próximo da degradação representada, sob o olhar antropocêntrico, pela comunhão com os animais não humanos. Essa sensação de degradação pode ser relacionada à desestruturação da hierarquia de culturas e saberes iluminista engolfada pelo caos relativista, e nos conduz novamente à figura do herói degradado e individualista, central no romance moderno.

---

273 A PETA declara que *"Approximately 6 to 8 million animals are handled by animal shelters in the U.S. each year. Even though some are reclaimed or adopted, nearly 4 million unwanted dogs and cats are left with nowhere to go. Animal shelters cannot humanely house and support all these animals until their natural deaths. They would be forced to live in cramped cages or kennels for years, lonely and stressed, and other animals would have to be turned away because there would be no room for them.Trying to build enough animal shelters to keep up with the endless stream of homeless animals is like putting a bandage on a gunshot wound. Turning unwanted animals loose to roam the streets is not a humane option, either. If they don't starve, freeze, get hit by a car, or die of disease, they may be tormented and possibly killed by cruel juveniles or picked up by dealers who sell animals to laboratories. Euthanasia literally means "good death," and true euthanasia—delivered by an intravenous injection of sodium pentobarbital—is painless, quick, and dignified. Because of the high number of unwanted companion animals and the lack of good homes, sometimes the most humane thing that a shelter worker can do is give an animal a peaceful release from a world in which dogs and cats are often considered "surplus." (PETA,[s.l.]. [s.d.])*

274 "...no fundo acredito que ele ia preferir ser morto." (COETZEE, 2011, p. 109)

Resumindo e comparando as formas como a metáfora animal se dá em cada uma das obras, observamos que em *Disgrace* a metáfora presta-se à construção da personagem e da trama, e o limite humano/animal é um de seus temas centrais. A metáfora animal clássica, arquetípica, é desconstruída nesse processo. Em *A gata*, a metáfora animal é a própria trama, e a desconstrução se dá pela eleição dos temas. Dotar a gata de linguagem idêntica à dos homens, e esmaecer os tons da racionalidade na personagem humana é a estratégia dessa narrativa para dizer o mesmo que Lucy afirma a Lurie em certo momento: "*this is the only life there is. Which we share with animals*."[275] (1999, p. 73)

275 "A única vida que existe é esta aqui. Que a gente reparte com os animais." (COETZEE, 2011, p. 90)

Considerações finais

Analisar o uso metafórico dos animais na literatura contemporânea, sob o ponto de vista antiespecista, levou-nos a uma indagação fundamental: perceber as representações de animais ou como metáforas de fato ou como representações diretas. Um olhar estritamente antropocêntrico tende a perceber qualquer representação de animal como metafórica num sentido ortodoxo. Visto que a *doxa* especista prescreve a crença na ausência de subjetividade dos animais, essas representações estariam fadadas a jamais ultrapassar uma função analógica como ferramenta narrativa, e como vimos, no mais das vezes baseadas na função simbólica das figuras animais. Num paradigma de reificação dos animais não humanos, são metáforas que animizam.

A personagem de um cão que aprecia música, por exemplo, jamais poderia ser entendida como a representação direta de um cão que aprecia música, e sim como uma projeção construída pela mente do personagem humano que, degradado, deprimido, derrotado, busca um eco de "humanidade" onde não há nenhum. A personagem de uma cadela que sofre com o abandono serve apenas como metáfora da situação de isolamento e desolação do protagonista, visto que os conceitos de sofrimento emocional e abandono seriam inaplicáveis a animais não humanos.

Não poucas vezes no decorrer deste estudo nos vimos constrangidos pela vergonha de ter vergonha de que nos fala Derrida; a vergonha de, diante do olhar dos outros humanos, admitir que sentimos o olhar do animal. E este foi o peso da *doxa* especista. O temor de inadvertidamente ingressar no imperdoável domínio do piegas, do ingênuo e mesmo do ridículo estava presente. E sempre que esse sentimento principiava por minar qualquer certeza sobre a qual pudesse se construir este trabalho, fomos buscar socorro em Derrida, quando afirma sobre o assujeitamento do animal não humano pelo homem:

> Ninguém mais pode negar seriamente a negação. Ninguém mais pode negar seriamente e por muito tempo que os homens fazem de tudo o que podem para dissimular ou para se dissimular essa crueldade, para organizar em escala mundial o esquecimento ou o desconhecimento dessa violência que alguns poderiam comparar aos piores genocídios... (2011, p. 52)[276]

276 A negação. Em *The lives of animals*, de Coetzee, ela é retratada pelo constrangimento do filho da escritora Elizabeth Costelo quando a mãe, palestrando na universidade onde ele leciona, escolhe o tema da alteridade animal. Ele percebe que a professora encarregada do protocolo de apresentação do encontro "*makes no attempt to link his mother´s novels to the subject of the lecture*". (1999, p. 17) É curioso notar que a apresentação da edição brasileira de *O animal que logo sou* (2002) igualmente não faz nenhuma menção à questão dos direitos animais ou seus desdobramentos nas problemáticas concretas contemporâneas e situa o texto na esfera da investigação filosófica da "mito-poética" da noção de animal. Exatamente o tipo de abordagem redutora, do ponto de vista antiespecista, que Derrida denuncia na obra.

Derrida fala também de "uma transformação em curso, uma alteração ao mesmo tempo mais grave e irreconhecível que uma reviravolta histórica na relação ao animal, nesse estar-com que partilham o homem e o que o homem chama animal..." (2002, p. 50). Essa transformação, na literatura, é o que Julieta Yelin qualifica como a "a queda da metáfora animal como construção simbólica primordial do humano." (2013, p. 1), ou o giro animal.

Uma de nossas hipóteses é de que o fenômeno literário do giro animal – uma nova abordagem da figura animal na produção da metáfora – é análogo à própria transição dos paradigmas rivais que resulta em nossa leitura antiespecista de *Disgrace.* Assim, o primeiro indício de que nos encontrávamos no caminho certo veio da caracterização do protagonista de *Disgrace*, David Lurie, como indivíduo iluminista, e da analogia que vislumbramos em sua trajetória, de um universo a outro, de uma ordem a outra, como representação dessa transição de paradigmas.

Como elementos mais superficiais – porém não menos importantes – dessa caracterização, surgem de início as referências à predileção de Lurie pela cultura clássica, e seu escândalo diante das manifestações de linguagens, culturas e artes periféricas, não canônicas. O desgosto com que contempla, nos pés da amada que desejaria elevar a musa (e ainda assim degradar, derrotar como carne) as pantufas em forma de cachorro de desenhos animados é especialmente interessante para este estudo onde um dos objetos expressa-se pela linguagem do *comics* – produto emblemático da indústria cultural, por um lado, e ícone da contracultura, por outro –, e onde a eleição da figura do animal também levanta a dúvida sobre sua utilização como mera alegoria.

Para além das preferências estéticas de Lurie, evidenciou-se sua disposição filosófica idealista. Quando afirma que "*It may be in your better interest to throw a veil over the gaze, só as to keep her alive in her archetypal, goddesslike form.*"[277] (1999, p. 22), revela um modelo de pensamento e de apreensão da realidade que lhe é usual, e que nós relacionamos a como percebe, ou deixa de perceber, todas as alteridades. As mulheres devem ser musas e deusas; os animais, arquétipos e fábulas; e quando se depara com a insubmissão de Petrus ao ideal do bom selvagem, irrita-se: "*Because Petrus has a beard and smokes a pipe and carries a stick, you think Petrus is an old-style kaffir*[278]*. But it is not like that at all. Petrus is not an*

277 "talvez seja melhor deixar um véu sobre o olhar, para conservar viva a forma arquetípica, divina, da amada." (COETZEE, 2011, p. 30)

278 A expressão "kaffir", ou cafre em português, adquiriu uma conotação altamente pejorativa na África do Sul pós-apartheid. Ela deriva do árabe para "infiel" e era usada originalmente por exploradores portugueses nas rotas comerciais para designar negros não-muçulmanos. No ambiente da linguagem afrikaans pré-apartheid era usual para designar qualquer indivíduo sul-africano da raça negra.

old-style kaffir, much less a good old chap."[279] (1999, p. 140) Quanto a si próprio também, entrega-se à autocontemplação narcísica, imagina-se a um tempo servo e enviado dos deuses – *a servant of Eros* – e anjo decaído, enfim, recusa-se o tempo todo à inclusão na massa dos seres viventes.

Sua adesão ao pensamento cartesiano, especificamente no que diz respeito aos animais, é outra das características que nos levam a situá-lo como representante do paradigma iluminista. Em seu discurso, Lurie reproduz os principais argumentos especistas tanto quanto o pensamento colonialista, do elogio da racionalidade como critério preferencial para inclusão na comunidade moral, passando pela impossibilidade de penetrar, se é que ela existe, a subjetividade dos animais como justificativa moral para seu assujeitamento e reificação, até a controversa noção de alma.

Antes de mais nada, é preciso concordar que a divisão da narrativa de *Disgrace*, para fins de análise, em antes e depois da queda de Lurie, e situando o marco dessa "queda" em sua demissão do meio acadêmico e seu ingresso em outro universo que lhe oferece experiências desestabilizantes, é uma proposta nossa e restringe-se ao âmbito deste estudo. Outros podem entender que a "queda" de Lurie só se efetiva no final, quando ele volta-se de forma inapelável para a morte. Ou que toda a narrativa reproduz, do início ao fim, um processo de queda constante. Para este estudo, repetimos, propomos situar a queda na transição de cenário, o momento em que Lurie é desalojado, a contragosto, de um universo que embora em mutação ainda lhe oferecia uma sensação de segurança, e é arremessado a outro onde já não domina o código de seus referenciais.

De queda em queda, Lurie é forçado a negociar com alteridades quando ingressa no universo multifacetado da segunda fase do romance. Se ao final ele se tornará, como tanto teme, "uma pessoa melhor", não é o mais relevante. Na verdade, ali não há pessoas melhores ou piores, e sim o embate de muitas verdades e individualidades que representam, não um estado utópico de tolerância mútua imerso num mar de empatia – como alguns podem perceber a reconfiguração social pós-moderna –, mas um estado de hipermodernidade que nos conduz de volta ao arsenal crítico do materialismo histórico e sua grande narrativa.

A representação das relações entre humanos e outros animais em *Disgrace* relata que, se a demanda social pela percepção dos animais como minoria oprimida é contemporânea, análoga e mesmo entrelaçada com os primeiros movimentos sociais por direitos de outras minorias, como mulheres e negros e mais tarde pelo direito à diversidade

279 "Só porque ele usa barba, fuma cachimbo e anda com um cajado, você acha que Petrus é um cafre da velha guarda. Mas não é nada disso. Petrus não é nenhum cafre da velha guarda, e muito menos um bom sujeito." (COETZEE, 2011, p. 165)

sexual, daí não se pode inferir automaticamente que o ambiente da pós-modernidade, amigável à multiplicidade de olhares e relatos, seja tão integralmente favorável a essa luta. O relativismo, quando se arroga o direito de suplantar uma ética essencial e universal, apenas instaura um novo discurso encrático e verdades que decretam a si próprias. Ainda assim, nossa hipótese inicial de que o trajeto de Lurie em *Disgrace* representa uma metáfora da transição dos paradigmas rivais comprova-se em grande parte. Mas não pelas razões mais óbvias.

A desgraça de Lurie, que ao final soçobra pela incapacidade de adaptar-se, não conduz automaticamente a uma conclusão maniqueísta, de que os velhos preconceitos que representa morrem com ele para dar lugar a um novo mundo de tolerância e fraternidade. A questão animal, colocada como uma das últimas fronteiras da consciência moral, está representada na trama de forma vívida; o cotidiano dos protetores de animais, os aspectos práticos de sua atuação, são representações raras, quase inéditas até o momento no mundo literário. Os animais que motivam os avanços e os recuos de Lurie em relação a sua alteridade não podem ser tomados apenas por sua dimensão simbólica. Bev não é uma "louca dos gatos" nem uma criatura angelical que ama os animaizinhos, tão comuns na literatura e na dramaturgia. Ela integra sim a coletividade das vozes sobre as quais Derrida afirma que

> se levantam (minoritárias, fracas, marginais, pouco confiantes em seu discurso, em seu direito ao discurso e na efetivação de seu discurso em um direito, dentro de uma declaração de direitos) para protestar, para apelar, voltaremos a isso, ao que se apresenta de maneira tão problemática ainda como os direitos do animal, para nos acordar para nossas responsabilidades e nossas obrigações em relação ao vivente em geral, e precisamente a essa compaixão fundamental que, se fosse tomada a sério, deveria mudar até os alicerces (e é destes alicerces que eu quereria me ocupar hoje) da problemática filosófica do animal. (DERRIDA, 2002, p. 53)

O olhar antiespecista mais ingênuo desejaria ler no romance uma fábula de justiça e redenção: ao deixar para trás seu universo iluminista, ao ser exposto às alteridades extremas dos seres não humanos, o protagonista sofreria um processo de sensibilização empática e cessaria sua queda. Mas essa seria uma solução decepcionante. Na verdade, ao denunciar o relativismo da pós-modernidade é que a trama de fato promove o giro animal definido por Yelin como a "desconstrução das metáforas instituídas". (2012, p. 1) E a emergência de uma ética universal, como única possibilidade de civilizações ou civilizações, esta sim é uma colocação que se alinha aos pressupostos do antiespecismo. Se quisermos.

Porém, a literatura está nos olhos de quem lê. As tentativas de dissecar o corpus literário no afã de desvendá-lo revelaram-se insuficientes, tão insuficientes quanto sua contrapartida dialética, a abordagem estritamente sociológica. É nossa convicção de que o fenômeno da produção da literariedade acontece de fato apenas em sua dimensão hermenêutica, produz-se apenas no íntimo do leitor.

Assim também a leitura da metáfora, o primordial signo mimético de Aristóteles, também está nos olhos – nos olhos da alma, que metáfora! – de quem a lê. Poderíamos dizer que os cães em *Disgrace* desempenham função meramente analógica dentro da narrativa, objeto das projeções de Lurie a respeito de suas próprias inquietações – como os ratos em Dionélio Machado –, que não são representações de legítimas alteridades, visto que é impossível que animais, salvo no jogo da fábula, constituam alteridades? Poderíamos. Está nos olhos de quem lê. Assim a *doxa* especista orientaria a leitura dessas representações. E podemos também arriscar-nos à comparação com o bêbado da anedota[280], expor-nos ao ridículo, sofrer a "vergonha de ter vergonha" sentida por Derrida quando envergonha-se de envergonhar-se de sua nudez diante da gata. O próprio Lurie viu-se diante desse impasse: ousaria adicionar uma personagem cão à sua ópera?

Uma das formas de perceber as representações das relações entre humanos e animais na segunda parte de *Disgrace* é exatamente como fábula, e não estabelece um verdadeiro rompimento, um "giro" em relação às metáforas animais arquetípicas da primeira parte. Enquanto meras projeções da subjetividade humana, os animais continuariam chapados como objetos. Perceber como polifônicas as representações das relações entre humanos e animais na segunda parte da análise de *Disgrace* implica uma adesão ou, pelo menos, compreensão prévia do pensamento antiespecista. Só através da reorganização cognitiva e afetiva da categorização dos seres, oferecida pelos argumentos antiespecistas, é possível identificar nas representações do romance que envolvem animais não arquétipos, não construções metafóricas do tipo fábula, não estratégias fáceis de indução por analogia, e sim um olhar mais sensível e interessado.

É nesse ponto que entra nossa estratégia comparativista. A proposta teórica de perceber a tira como notícia dentro do corpo do jornal – amparada pelo pressuposto de que notícia é o relato de um fato que eclodiu no organismo social, e propondo uma visão mais

280 Regina Zilberman questiona o argumento da "estranheza", caro aos formalistas para a compreensão da pergunta essencial "o que é literatura", da seguinte forma: "Veja-se uma afirmação prosaica, perfeitamente clara, como a que se encontra por vezes no metrô: 'Cachorros devem ser carregados na escada rolante.' Isso talvez não seja tão claro quanto pode parecer à primeira vista: significará que nós temos de carregar um cachorro na escada rolante? Seremos impedidos de usá-la se não encontrarmos algum vira-lata para tomarmos nos braços, antes de subirmos ou descermos? […] Imaginemos um bêbedo, tarde da noite, segurando-se no corrimão da escada rolante e que lê o aviso com dificultosa atenção durante vários minutos para depois dizer a si mesmo: "Como é verdade!" (2001, p. 9-10)

sistêmica e menos corporativista do fazer jornalístico – levou-nos a observar como as tiras que compõem nosso objeto reproduzem a questão primordial do pensamento antiespecista ao representarem situações concretas do relacionamento entre humanos e outros animais na contemporaneidade. O que emergiu dessa observação foi um efeito único, tão concentrado como deve ser. A turvação do limite, a recusa da limitrofia, a representação de uma demanda contemporânea por um novo olhar, um verdadeiro olhar sobre os animais.

Em *A gata* há também, como em *Disgrace,* a representação de fatos sociais relacionados ao giro animal. A figura do *pet* ganha profundidade, suas relações com o tutor, perspectiva, há, pela carnavalização, não uma denúncia de misérias humanas de ordem naturalista, como em *Maus,* mas da contingência e das incongruências das relações humano-animais dentro do ambiente urbano, dando *notícia* delas. No entanto, podemos estar agindo novamente como o bêbado de Zilberman, vendo sentido onde há *nonsense*, e assim nossa comparação nada prova do que pretendíamos provar; a metáfora animal em *A gata* seria tão passível de múltiplas leituras como em *Disgrace.* Vemo-nos então diante, novamente, da contingência relativista na pós-modernidade.

É preciso portanto recorrer a uma bula, um "guia para leitura". Essa bula, nós a fornecemos de início. "Uma perspectiva antiespecista" é o que propomos para a leitura das obras objeto deste estudo. E ao final, podemos apenas esperar que como nós, o leitor concorde que sim, que as obras objeto deste estudo desconstroem o uso metafórico de fundo arquetípico dos animais, que representam demandas sociais contemporâneas, que propõe a apreensão da alteridade animal. Podemos apenas esperar que o leitor, como nós, exclame: "Como é verdade!"

Referências

ADAMS, C. J. DONOVAN, J. *Beyound animal rights: a feminist caring ethic for the treatment of animals* . New York: Columbia U. P., 2008.

ADAMS, C. J.; GRUEN, L. *Ecofeminism: feminist intersections with other animals and the earth*. London: Bloomsbury, 2014.

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ALEXANDRE JÚNIOR, M. Introdução. In ARISTÓTELES. *Arte poética*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

ALSINA, M. R. *La construcción de la noticia*. Barcelona: Paidós, 1996.

ANGELO, V. Um banheiro para laerte/sonia. *Blogay*, [S.l.], 8 fev. 2012. Disponível em: <http://blogay.folha.blog.uol.com.br/arch2012-02-05_2012-02-11.html>. Acesso em: 20 jan. 2014.

A política sexual da carne. *Blogueiras feministas*, [S.l.], 10 jul. 2012. blog. Disponível em: <http://blogueirasfeministas.com/2012/07/a-politica-sexual-da-carne/>. Acesso em: 15 set. 2014.

ARAGÃO, A. MEGALE, B. Crime em nome do amor. *VEJA*, São Paulo, edição 2345, p. 89-91, out. 2013.

ARISTÓTELES. *Arte poética*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

_____. *Retórica*. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005.

ASSIS, Machado de. *Histórias da meia-noite*. São Paulo: LEL, [s.d.]

BANDEIRA, M. O bicho. *Estrela da vida inteira*. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993

BARTHES, R. *The pleasure of the text*. New York: Hill & Wang, 1975.

_____. *O rumor da língua*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *La aventura semiológica*. 2. ed. Barcelona; Buenos Aires; México: PAIDOS, 1993.

BEAUCHAMP, Tom L. CHILDRESS, James F. *Princípios de ética biomédica.* São Paulo: Loyola, 2002.

BENTHAM, J. *An introduction to the principles of morals and legislation*. [S.l.]: White Dog Publishing, 2010.

BERGER, J. *About looking*. London: Bloomsbury, 2009.

BLANCO, R. A. A metáfora em Paul Ricoeur. *Tresando*, 2011, [s.p.] Disponível em http://tresando.com/2011/02/24/a-metafora-em-paul-ricouer/

BORGES, J. L. *Arte poética*. Barcelona: Editorial Crítica, 2001a.

_____. *História da eternidade.* São Paulo: Globo, 2001b.

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. 5. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

CARDOSO, C. F. História e paradigmas rivais. *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CARNEIRO, L. Da S.; RODRIGUES, M. F. Tentação: o reflexo do "eu" na diferença do "outro". *Revista do Gelne*, [s.d.]. Disponível em: <http://www.gelne.org.br/Site/arquivostrab/366-ARTIGO_GELNE_2012.pdf>. Acesso em: 11 mar. 2014.

CASTRO, A. Teorias do jornalismo, universidade e profissionalização. *Biblioteca Online de Ciências da Comunicação,* 2013. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/castro-alexandre-2013-teorias-jornalismo.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2014.

CHUDNOVSKY, D. Africafiles | the big bungle: teacher re-deployment in south africa. [S.l.], [s.d.]. Disponível em: <http://www.africafiles.org/article.asp?ID=3812>. Acesso em: 11 set. 2014.

CHUTE, H. The shadow of a past time": history and graphic representation in "maus. *Twentieth Century Literature*. [S.l.]: Hofstra University, [s.d.], V. 52.

COELHO, F. U. Prefácio à edição brasileira. In PERELMAN, C. *Tratado da argumentação – a nova retórica*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COETZEE, J. M. *et al. The lives of animals*. Princeton: Princeton University Press, 1999.

_____. *Disgrace*. London: Secker & Warburg, 1999.

_____. *Desonra*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Como dar comprimidos a um gato. [S.l.], [s.d.]. Disponível em: <http://www.pedagogiaemfoco.pro.br/recomp.htm>. Acesso em: 3 out. 2014.

COPSTEIN, L. Quando "não" quer dizer "sim". *Observatório da Imprensa*, 2013. n. 771. Disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/_ed771_quando_nao_quer_dizer_sim>. Acesso em: 4 mar. 2014.

CORTAZAR, J. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

COUTINHO, L. Hugo. [S.l.], [s.d.]. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/laerte/personagens/hugo/>. Acesso em: 20 jan. 2014.

DALCASTAGNÈ, R. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: Horizonte/UERJ, 2012.

DERRIDA, J. *O animal que logo sou*. São Paulo: Unesp, 2002.

DICKENS, C. *American notes for general circulation*. [S.l.]: Buki Editions, 2009.

DIMITRI. *Deo gratias*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

DINESEN, I. *A fazenda africana*. São Paulo: Círculo do Livro, [s.d.].

DORFMAN, A.; MATTELART, A. *Para ler o pato donald – comunicação de massa e colonialismo.* 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

EAGLETON, T. *The illusions of postmodernism*. Oxford; Malden, MA: Blackwell, 1997.

ECO, U. *Apocalípticos e integrados*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

EISNER, W. Keynote address from the 2002 "will eisner symposium". *ImageTxT Interdisciplinary Comics Studies*, 2002. Disponível em: <http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v1_1/eisner/>.

"Euthanasia". *PETA*. [S.l.], [s.d.]. Disponível em: http://www.peta.org/issues/companion-animal-issues/overpopulation/euthanasia/ Acesso em: 10 set. 2014

FARENCENA, G. S. Fábulas de esopo e millôr fernandes: uma análise contextual. [s.d.]. Disponível em: <http://jararaca.ufsm.br/websites/l&c/download/Artigos11/gesselda.pdf.pdf>.

FERREIRA, A. B. de H. *Novo dicionário básico da língua portuguesa folha/aurélio*. 1988. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [s.d.].

FERREIRA, E. *Metáfora animal: a representação do outra na literatura*. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, 2005. n. 26. Disponível em: <http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/2607.pdf>. Acesso em: 4 mar. 2014.

Five points neighborhood in new york city. *About.com 19th Century History*, [S.l.], [s.d.]. Disponível em: <http://history1800s.about.com/od/urbanconditions/p/fivepointsnyc.htm>. Acesso em: 13 fev. 2014.

FLAUBERT, G. *Madame Bovary*. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas.* 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000

_____. *A ordem do discurso*. 23. ed. São Paulo: Loyola, 2013.

FRANCIONE, G. L. *Animals, property, and the law*. Philadelphia: Temple University Press, 1995.

_____. *Rain without thunder: the ideology of the animal rights movement.* [S.l.]: Temple Univ Pr, 1996.

_____. *Introduction to animal rights: your child or the dog?*. Philadelphia: Temple University Press, 2000.

_____. *Animals as persons: essays on the abolition of animal exploitation*. New York: Columbia University Press, 2008. (Kindle edition)

_____. Eight animals. *Animal rights: the abolitionist approach,* [S. l.], [2010]. Disponível em http://www.abolitionistapproach.com/eight-animals/#.VDHH2leleb8. Acesso em: 22 mar. 2014.

_____. *Introdução aos direitos animais*. Campinas: Unicamp, 2013.

Francis crick memorial conference 2012: consciousness in animals. [S.l.], [s.d.]. Disponível em: <http://fcmconference.org/>. Acesso em: 17 fev. 2014.

GEYER, C. 1- abandonado. *Clovis Geyer*, [S.l.], [s.d.]. Disponível em: <http://www.clovis-geyer.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=54:1-abandonado&catid=21:os-caes&Itemid=22>. Acesso em: 30 set. 2014.

HAJDU, D. *The ten-cent plague: the great comic-book scare and how it changed amer*. [S.l.]: Macmillan, 2008.

HARDY, T. *Jude the obscure*. Londres, UK: Penguin Books, 1995.

_____. *Judas, o Obscuro*. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

HERRIMAN, G. Krazy Kat. *Comic Book Religion*. Disponível em: http://www.comicbookreligion.com/?c=22807&Krazy_Kat Acesso em: 07out. 2014.

Hooray for the grammar police! *PETA*, [S.l.], [s.d.]. Disponível em: <http://www.peta.org/blog/hooray-grammar-police/>. Acesso em: 19 fev. 2014.

KARAM, F. J. C. *Jornalismo, ética e liberdade*. São Paulo: Summus, 1997.

KAVANAGH, B. Blather: the alan moore interview: northampton / "graphic novel". *Blather.net*, [S.l.], 17 out. 2000. Disponível em: <http://www.blather.net/articles/amoore/northampton.html>. Acesso em: 18 nov. 2012.

KAYSER, W. *Análise e interpretação da obra literária (introdução à ciência da literatura)*. 3 ed. Coimbra: Arménio Amado, 1963. V. I.

LACAPRA, D. *History and memory after auschwitz*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1998.

LACLOS, C. De. *As relações perigosas*. Rio de Janeiro, São Paulo: Ediouro, Publifolha, 1998.

LAERTE. A gata*. Ilustrada, Folha de São Paulo.* Série de dezoito tiras publicada de forma intermitente entre 01-31 de julho de 2013.

_____. *TRIPTranformadores*, [S.l.], [s.d.]. Disponível em: <http://revistatrip.uol.com.br/transformadores/site/homenageados/index.php?cod=92>. Acesso em: 20 jan. 2014.

LAGE, N. *Ideologia e técnica da notícia*. Petrópolis: Vozes, 1992.

LEAHY, M. *Against Liberation – putting animals in perspective.* New York: Taylor & Francis, 2005.

LINARES, L. B. Apuntes para una teoría del cuento. *Del cuento e sua alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*. 2. ed. Caracas: Monte Ávila Editores, 1997.

LISPECTOR, C. *A legião estrangeira*. São Paulo: Ática, 1977.

LOW, P. *"Não é mais possível dizer que não sabíamos", diz philip low*. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/noticia/ciencia/nao-e-mais-possivel-dizer-que-nao-sabiamos-diz-philip-low>. Acesso em: 11 mar. 2014.

MARQUES DE MELO, J. *Jornalismo opinativo: gêneros opinativos no jornalismo brasileiro.* 3 ed. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2003.

MCLUHAN, M. *Os meios de comunicação: como extensões do homem.* 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1971.

My dog: the paradox – the oatmeal. [S.l.], [s.d.]. Disponível em: <http://theoatmeal.com/comics/dog_paradox>. Acesso em: 30 set. 2014.

NACONECY, C. M. *Ética & animais – um guia de argumentação filosófica*. Porto Alegre: Edipucrs, 2006.

NEVES, M. S. *Fábulas na ágora: de Aristóteles ao século das luzes*. *Matraga*, jul-dez. 2013. v. 20, n. 33. Disponível em http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga33/arqs/matraga33a06.pdf. Acesso em: 16 jun. 2014.

OLIVEIRA, M. P. N. *Pornografia impressa: uma análise dos catecismos de carlos zéfiro*. *Anagrama*, 30 dez. 2010. v. 4, n. 3. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/anagrama/article/view/35521>. Acesso em: 16 fev. 2014.

ORWELL, G. *Nineteen eighty-four*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2008.

_____. *1984*. 5 ed. São Paulo: Nacional, 1971.

OUTCAULT, R.F. The Yellow Kid goes hunting becomes a dead game sport. *San Francisco Academy of Comic Art Collection, The Ohio State Univeristy Cartoon Research Library, [s.d.] [s.p.]* Disponível em http://cartoons.osu.edu/digital_albums/yellowkid/HoganAlley_Enlarge/D_1635.jpg Acesso em: 04 out. 2014

PERELMAN, C. *Tratado da argumentação – a nova retórica*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

Piauí_79 [questões de gênero] laerte em trânsito. *revista piauí*, [S.l.], [s.d.]. Disponível em: <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-79/questoes-de-genero/laerte-em-transito>. Acesso em: 30 set. 2014.

PIGLIA, R. Teses sobre o conto. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, [s.d.].

PLATO; ZEYL, D. J. *Gorgias (translated & annotated)*. Translated By Donald Zeyl edition ed. [S.l.]: Hackett Publishing Co., 2011.

POE, E. A. Tale writing. *Godey's Lady Book*, 1847. Disponível em: <http://search.atomz.-com/search/?sp-q=poe&sp-a=00090d5c-sp00000000>. Acesso em: 17 fev. 2013.

QUINTILIAN. *Institutes of oratory*. [S.l.]: Lee Honeycutt, 2010.

RABAÇA, C. A.; BARBOSA, G. G. *Dicionário de comunicação*. Rio de Janeiro: Codecri, 1978.

RAMOS, G. *Vidas secas*. 66ª. ed. São Paulo: Record, 1994.

REGAN, T. Ill-gotten gains. *In*: CAVALIERI, P.; SINGER, P. (Org.). ***The great ape project.*** New York: St. Martin´s Griffin, 1993, p. 194–205.

RICOEUR, P. *A metáfora viva*. São Paulo: Loyola, 2000.

SILVA, D. A. Interrogando o humanismo cartesiano: a lógica do corpo na ficção de j. m. coetzee. *Literatura crítica comparada*. Pelotas: PREC – UFPel, 2011.

SILVA, M. C. Crítica sociológica. *In*: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Org.). *Teoria Literária – Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas*. 3. ed. [S.l.]: Maringá, 2009.

SINGER, I. B. *Amor e exílio – memórias*. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 2007.

SINGER, P. *Libertação animal.* São Paulo: wmf Martins Fontes, 2013.

SOUSA, J. P. Uma teoria multifactorial da notícia. *Biblioteca Online de Ciências da Comunicação*, 2005. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-teoria-multifactorial-noticia.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2014.

_____. Uma história breve do jornalismo no ocidente. *Biblioteca Online de Ciências da Comunicação*, 2008. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-uma-historia-breve-do-jornalismo-no-ocidente.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2014.

SOUZA, R. T. de. *Uma introdução à ética contemporânea*. São Leopoldo: Nova Harmonia, 2004.

SPALDING, M. O dinossauro de augusto monterroso. *Digestivo Cultural,* [S.l.], [s.d.]. Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=2228&titulo=O_dinossauro_de_Augusto_Monterroso>. Acesso em: 18 fev. 2013.

SPIEGELMAN, A. *Metamaus: a look inside a modern classic, maus*. New York: Pantheon Books, 2011.

_____. *The complete Maus*. New York: Pantheon Books, 2011.

TREVISAN, D. *Cemitério de elefantes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

WAINAINA, B. Page 1 | how to write about africa | granta 92: the view from africa | archive | granta magazine. *Granta*, [S.l.], [s.d.]. Disponível em: <http://www.granta.com/Archive/92/How-to-Write-about-Africa/Page-1>. Acesso em: 27 fev. 2014.

YELIN, J. O giro animal na literatura de wilson bueno. [s.d.]. Disponível em: <http://conexo-esitaucultural.org.br/wp-content/uploads/2012/03/O-giro-animal-na-literatura-de-Wilson-Bueno-Julieta-Yelin-portugu%C3%AAs.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2014.

YOURCENAR, M. *Recordações de famíli***a**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ZILBERMAN, R. *Teoria da literatura: uma introdução*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Anexo A – Conjunto de tiras *A gata,* publicado em entre 01/07 e 31/07 de julho no caderno *Ilustrada* do jornal *Folha de São Paulo*.

(01/07/2013, p. 9)

(02/07/2013, p. 7)

(03/07/2013, p. 11)

ACORDOU.
QUERO IR PRA CASA.
ACHO QUE VOCÊ NÃO VAI VOLTAR A ANDAR.
VAMOS PRA CASA?
A BALA SE ALOJOU NA COLUNA.
ATINGIU A MEDULA.
VOCÊ VEM OU NÃO VEM?

(04/07/2013, p. 9)

TUDO VAI FICAR BEM. CALMA.
VOCÊ JÁ DISSE ISSO VÁRIAS VEZES.
É QUE EU FICO ACHANDO QUE VOCÊ NÃO ENTENDE.
O QUÊ.
QUE NÃO VAI VOLTAR A ANDAR.
NEM CORRER.
NEM PULAR. NEM DAR CAMBALHOTA. NEM COÇAR ATRÁS DA ORELHA COM O PÉ.
NADA VAI FICAR BEM.
CALMA.

(08/07/2013, p. 9)

O QUE É ISTO.
PRA VOCÊ.
NÃO ESPERA QUE EU SUBA NISSO.
VAMOS LÁ.
QUERIA MUITO VOLTAR A USAR AS PERNAS.
PRA CHUTAR LONGE ESTA COISA.
EU ENTENDI.

(09/07/2013, p. 7)

(15/07/2013, p. 9)

(16/07/2013, p. 9)

(17/07/2013, p. 13)

(18/07/2013, p. 9)

(19/07/2013, p. 11)

COMO FOI?
NUNCA MAIS ME TRAGA AQUI.
ELE QUIS ME MATAR.
É SÓ IMPRESSÃO.
EU GRITAVA, GRITAVA.
VOCÊ PRECISA DE FISIO.
ELE NÃO PARAVA.
GATO EXAGERA, VOCÊ SABE. SEMANA QUE VEM MESMO HORÁRIO.

(22/07/2013, p. 9)

(23/07/2013, p. 7)

(24/07/2013, p. 11)

SE EU VI SUA GATA?
QUE JEITO ELA É?
ELA ESTÁ NUMA CADEIRA DE RODAS?!
VOCÊ PERDEU UMA GATA NUMA CADEIRA DE RODAS?!
COMO VOCÊ PERDE UMA GATA NUMA CADEIRA DE RODAS?

(25/07/2013, p. 7)

(27/07/2013, p. 11)

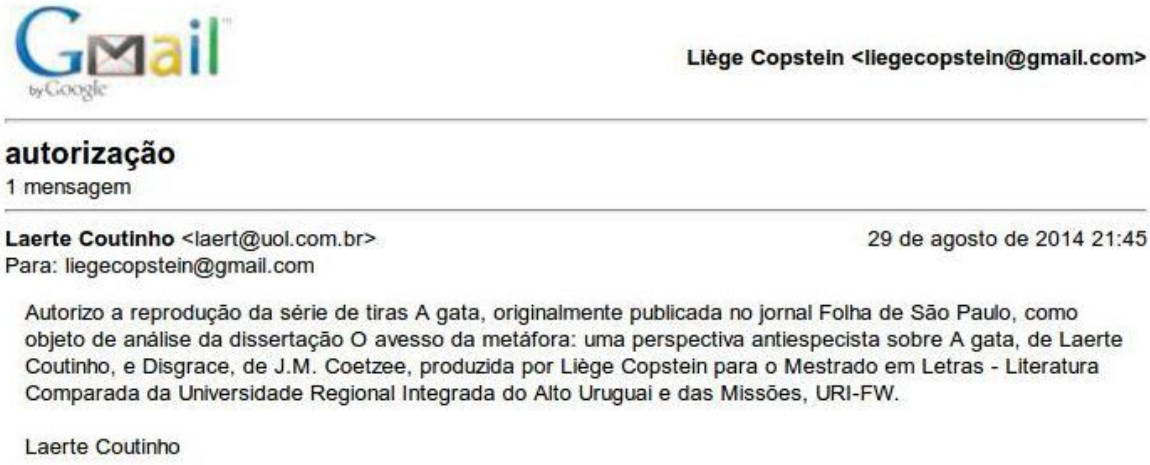
(26/07/2013, p. 11)

OUVI DIZER QUE GATOS FOGEM E SE ESCONDEM PARA MORRER.
QUANDO SE SENTEM FRÁGEIS E VULNERÁVEIS, COLOCAM-SE A SALVO DOS PREDADORES E AGUARDAM O FIM.
OUVI DIZER QUE AQUI FICOU SEM GATO.

(31/07/2013, p. 13)

(01/08/2013. Disponível em: http://manualdominotauro.blogspot.com.br/search/label/gata, s.p.)

Anexo B – Autorização de Laerte Coutinho para reprodução das tiras.



Gmail by Google

Liège Copstein <liegecopstein@gmail.com>

autorização

1 mensagem

Laerte Coutinho <laert@uol.com.br> 29 de agosto de 2014 21:45
Para: liegecopstein@gmail.com

Autorizo a reprodução da série de tiras A gata, originalmente publicada no jornal Folha de São Paulo, como objeto de análise da dissertação O avesso da metáfora: uma perspectiva antiespecista sobre A gata, de Laerte Coutinho, e Disgrace, de J.M. Coetzee, produzida por Liège Copstein para o Mestrado em Letras - Literatura Comparada da Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, URI-FW.

Laerte Coutinho

Anexo C – Reproduções das ilustrações de *The Oatmeal*

How I see my FriendBeast
by The Dog
Latin name: Homo sapiens
Common name: FriendBeast
Primary occupation: Opening and closing doors so I can go poop
Secondary occupation: Staring at computer screens until I need to go out and poop again
When excited, jump up and head-butt the FriendBeast in the skull. Minor concussions = love.
The FriendBeast speaks mostly gibberish. You must listen carefully to decipher his two word vocabulary:
((blookityslorkblapblahbooop
TREATS blerksplapboobfds
blargloo POTTY OUTSIDE
blergityboopthptblehgrmpf))
His nose is for decorative purposes only; it can't actually smell anything, so don't be shy about ripping massive farts in his presence.
You can telepathically communicate with the FriendBeast by sniffing his crotch or using it as a headrest.
If the eyes are the gateway to the soul, the crotch is the slip n' slide to the heart.
The FriendBeast appears to be harvesting my poop into bags. This reaffirms my belief that all poop is precious and must be closely examined.
Salt-flavored meatpoles. Lick vigorously.
The FriendBeast likes to marinate these chew toys in foot-stink all day so they are tasty and ripe by evening.
The Oatmeal
http://theoatmeal.com

How I see my dog

By The Oatmeal

Latin name: Canis lupus familiaris.

Common names: Dog, Rambo.

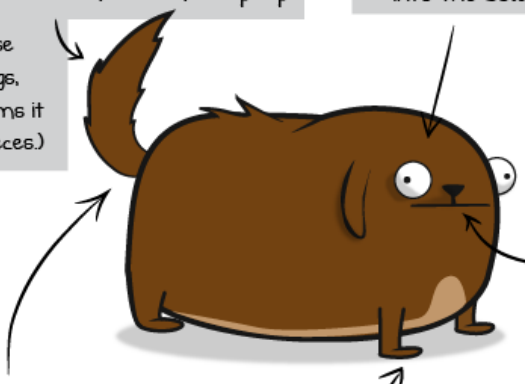
Primary occupation: Best friend / Furry midget bodyguard
Secondary occupation: Squirrel enforcer*

*Note: My dog is not actually effective at policing squirrels. He's more like a mall cop with severe ADHD.

My dog's tail has two functions:
1. Indicating to me when he's happy
2. Getting stuck full of leaves, insects, and poop.

(It's like one of those dream catcher things, except instead of dreams it catches crickets and feces.)

Drinks water by dipping his entire face into the bowl, usually eyes-first.



It's okay to sit on my ass and watch Netflix all day, as long as I do it while frequently telling my dog how handsome he is.

The speed at which he eats food indicates to me that his taste buds are located in his bowels.

I can't seem to avoid making eye contact with his gross butthole. It is ever-watchful, like the eye of Sauron.

His legs can conveniently leap onto forbidden objects, such as couches and coffee tables, but tremble in fear when faced with a staircase.

My dog's torso contains an artificial gravity well that can make him heavier when I try to pick him up.

In a few million years, dogs are going to evolve to have a pair of nards directly in their mouths, for easier cleaning access.

Unlike a cat, you can actually pet his fluffy underbelly without needing a first aid kit afterwards.